LA MUSIQUE INDIENNE

CHEZ LES ANCIENS CIVILISÉS D'AMÉRIQUE

Par Raoul et Marguerite d'HARCOURT

PREMIÈRE PARTIE

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES MEXICAINS ET DES PÉRUVIENS. — PLACE QUE TENAIT LA MUSIQUE CHEZ CES PEUPLES.

GÉNÉRALITÉS

A l'époque où l'Amérique fut découverte, les peuples indiens civilisés avaient tous évolué sur une partie restreinte du nouveau continent et s'y trouvaient encore établis. Cette partie, à peu près comprise entre les deux tropiques, s'étendait au nord jusqu aux limites septentrionales du Mexique actuel, et elle atteignait à peine au sud les confins méridionaux de la Bolivie. Les plaines immenses des Etats-Unis, les forêts brésiliennes, les pampas de l'Argentine ne connurent sur leur sol que des tribus plus ou moins sauvages à très faible densité. La portion de continent qui eut le privilège de voir grandir de véritables civilisations se divise en deux régions présentant une certaine symétrie, reliées entre elles par l'étroite bande de l'Amérique centrale et pourvues l'une et l'autre d'une ossature montagneuse puissante. Sur l'une se développèrent la civilisation mexicaine et sa proche voisine au Yucatan et au Guatemala, celle des Mayas-Quichés; sur l'autre s'étendirent à travers les hautes vallées andines la civilisation colombienne des Chibchas, et plus au sud celle du vaste empire incasique, qui, au début du XVIe siècle, comprenait l'Equateur, le Pérou et la Bolivie.

Nous nous sommes contentés d'énumérer géographiquement des groupes de peuples qui furent l'aboutissement d'une lente évolution; auquel d'entre eux accorderons-nous la priorité de l'âge? Eurent-ils une origine commune? Des migrations successives mêlèrent-elles leurs éléments? Y eut-il pénétration réciproque, ou simple influence de frontière? A ces questions attachantes, il est impossible de répondre aujourd'hui d'une manière qui nous satisfasse. On a tenté des rapprochements, les études archéologiques et philologiques jettent bien chaque jour des clartés nouvelles sur les mouvements probables de ces peuples et sur leurs échanges, mais jusqu'ici aucune théorie générale n'est encore permise. On comprendra donc notre réserve.

Un fait reste acquis : lorsque les *Conquistadores* abordèrent en *tierra firme*[1], sur les côtes du Mexique et plus tard sur celles du Pérou, ils furent surpris de la civilisation avancée des hommes qu'ils se proposaient de conquérir. Mexicains et Péruviens jouissaient alors d'une véritable organisation politique; ils reconnaissaient l'autorité de fonctionnaires qui recevaient eux-mêmes leurs ordres d'un chef unique, le principe de hiérarchie était donc admis. Leur culte du soleil n'était pas sans grandeur. Dans le domaine matériel, les arts du tissage et de la céramique étaient arrivés à une grande perfection; la métallurgie du cuivre, de l'or et de l'argent leur était familière; ils savaient appareiller les pierres de leurs édifices. L'agriculture, au Pérou surtout, grâce à une irrigation savante et au principe de l'engrais, avait atteint un réel développement; ils avaient domestiqué des oiseaux (le dindon), des quadrupèdes (le lama, le cobaye); enfin les Mexicains possédaient une écriture idéographique intéressante et ils s'étaient élevés pour la mesure du temps à la compréhension de l'année solaire. On peut seulement regretter que ces peuples, afin d'atteindre un stade plus élevé, n'aient pas su se servir de la roue et de ses dérivés, qu'ils n'aient pas trouvé la métallurgie du fer et surtout qu'ils n'aient pu obtenir le service d'animaux vigoureux dont les muscles auraient économisé les forces humaines; mais sur ce dernier point la nature leur refusait son concours...

Aujourd'hui, après quatre siècles de dure domination, les régions dont nous venons de parler possèdent encore une population composée pour les trois quarts d'Indiens de race pure[2], mais les conditions d'existence de ceux-ci ont tellement changé au contact des Européens et sous le joug espagnol, qu'il est difficile de reconstituer d'une manière exacte leur vie d'autrefois dans ses multiples manifestations. Pour faire renaître le passé, on se trouve réduit à interpréter des chroniques contemporaines de la conquête et à s'appuyer sur les découvertes archéologiques très nombreuses en ces pays où la terre, exceptionnellement sèche par régions, conserve de précieux témoins des jours anciens.

Désirant présenter ici un résumé des connaissances actuelles sur le degré d'avancement de la musique

1. C'est-à-dire : sur le continent (par opposition aux îles).

2. Sur quinze millions d'habitants, le Mexique possède encore dix millions environ d'Indiens et de métis; sur huit millions d'habitants, l'Equateur, le Pérou et la Bolivie réunis possèdent près de sept millions d'Indiens purs.

chez les deux peuples jadis les plus civilisés de l'Amérique, les Mexicains et les Péruviens, il ne nous a pas paru inutile d'offrir, à ceux de nos lecteurs qui seraient peu familiarisés avec l'américanisme, ces généralités destinées à rendre plus claire l'étude qui va suivre.

Pour arriver, en l'absence de tous documents écrits, au but que nous nous proposons, il faudra demander aux vieilles chroniques ce qu'elles ont retenu de la musique et des danses anciennes, non sans les avoir interrogées d'abord sur la facture du matériel sonore employé. Nous serons puissamment aidés en cette matière par l'examen des instruments eux-mêmes, dont de nombreux exemplaires ont été exhumés intacts des tombes où ils reposaient près des corps de leurs anciens possesseurs. Les *codex*[1] mexicains et la céramique funéraire, dont on connaît l'extrême richesse et la grande diversité, particulièrement au Pérou, apporteront aussi le concours de leurs représentations exactes.

Il est une troisième source à laquelle nous avons le devoir de puiser : celle du folklore contemporain. Si l'Indien, disions-nous, s'est modifié, s'il a perdu son indépendance politique et sa religion, à de rares exceptions près, il a évidemment conservé ses caractères de race; il vit toujours sur le sol de ses ancêtres; ses occupations, surtout agricoles, sont restées voisines de ce qu'elles étaient anciennement; il est demeuré l'illettré habitué depuis des générations à recevoir toute connaissance de la tradition orale. Sa mentalité n'a donc pas sensiblement évolué. Dans ces conditions, l'étude du folklore doit apporter de précieux enseignements; les vestiges du passé y seront certainement nombreux. Or les recherches sur la musique populaire indienne, très poussées aux Etats-Unis où les Américains s'appliquent — un peu tard — à recueillir dans les « Réserves » tout ce qui subsiste encore des mœurs et des coutumes des Peaux-Rouges, sont à peine commencées dans l'Amérique latine. Au cours d'un séjour de plusieurs années au Pérou, nous avons essayé pour les Quéchuas de combler cette lacune; le folklore andin nous a réservé d'heureuses surprises, il sera analysé plus loin[2]. Quant au Mexique, il semble bien que rien de sérieux n'ait encore été tenté. Les quelques passages réservés à la musique dans les récits des explorateurs, les rares chants recueillis et les explications qu'ont bien voulu nous donner personnellement des voyageurs musiciens et des ethnographes, nous font craindre que le folklore mexicain n'ait pas su se défendre contre une pénétration européenne importante. On peut trouver à cela plusieurs causes, celles-ci, entre autres : la conquête du Mexique fut beaucoup plus difficile et plus sanglante que celle du Pérou, la loi du vainqueur s'y fit donc sentir plus durement qu'ailleurs; puis l'ancienne capitale, l'ancien centre de la civilisation aztèque, Mexico, devint la capitale moderne d'où l'influence des Espagnols se répandit, alimentée constamment par des apports nouveaux. Au Pérou, les *Conquistadores* renoncèrent dès l'origine à prendre pour capitale la ville royale du Cuzco, située derrière le rempart de la première Cordillère et dont les communications avec la côte étaient lentes et difficiles. Si le Cuzco se mua en ville d'apparence espagnole, si des églises catholiques y furent édifiées sur les bases mêmes des temples anciens, le nombre des conquérants y demeura restreint, et jamais un courant bien intense ne s'établit entre la ville des Incas et la ville des Rois[3]. La côte seule se transforma peu à peu et devint vraiment espagnole. Quelle que soit la valeur de ces remarques, nous osons croire que tout espoir n'est pas perdu de retrouver dans le folklore musical du Mexique au moins des éléments indiens.

I

LES INSTRUMENTS

Le matériel sonore employé par les anciens civilisés d'Amérique et leurs descendants actuels peut être divisé en trois catégories :

les instruments de percussion,
les instruments à vent,
les instruments à cordes (ceux-ci introduits postérieurement à la découverte du nouveau continent).

Instruments de percussion. — Les instruments de percussion, sans doute les plus anciens, sont fort nombreux ; ils scandaient la danse et accompagnaient inlassablement le chant, leur fonction rythmique était donc primordiale. Le Mexique, plus que le Pérou, semble les avoir employés avec prédilection.

Le čikawastli[4]. — Chez les Aztèques et les Mayas, le *čikawastli*[5] était fait d'un bois de cerf qui portait des cannelures gravées ou même des anneaux assez rapprochés les uns des autres et perpendiculaires à l'axe longitudinal du bois; l'une de ses extrémités qui servait de poignée était parfois artistement sculptée. On tirait de l'instrument, en le frottant d'un os ou d'une coquille, des sonorités lugubres qui ressemblaient un peu à celles d'une forte crécelle. L'*omičikawastli*[6] n'était qu'une variété du précédent dont le bois de cerf était remplacé par un tibia ou un fémur — souvent humain. Cet instrument est encore en usage dans la Sierra de Nayarit chez certaines tribus, telles que les Huichols ou les Tarahumars. L'*ayotl*, ou carapace de tortue, était également employé en guise de *čikawastli* ou comme un tambourin. Du Mexique, ces variétés de crécelles se sont répandues dans l'Amérique centrale et jusqu'en Colombie, où elles existent encore sous une forme un peu différente : au lieu d'un bois gravé, c'est un bambou long d'un mètre ou deux qui porte les cannelures. Il a pris le nom espagnol de *cáscara*[7]. Quelquefois c'est une sorte de calebasse allongée qui remplace le bambou. Les Quéchuas ont-ils connu le *čikawastli*? C'est possible,

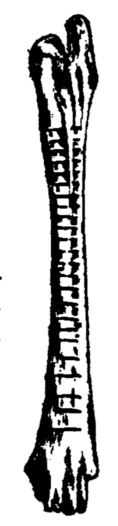


FIG. 762. *Čikawastli* mexicain en os.

1. Manuscrits précolombiens des Aztèques ou des Mayas.
2. Voir la seconde partie de cette étude.
3. Lima s'appela primitivement *Los Reyes*.
4. Pour écrire les mots nahuatl ou quéchua, nous nous sommes servis de l'alphabet phonétique international généralement admis aujourd'hui. Rappelons seulement ici que : *a, b, d, é, f, h, i, k, l, m, n, o, p, r, t, v* se prononcent comme en français; *g* est toujours dur, *s* a le son du *ç* :
u = ou ;
š = ch (comme dans *cheval*);
č = tch (comme dans *Tchèque*);
ñ = gn (comme dans *mignon*);
l' = ll (comme dans *mouiller*);
w = hou (comme dans le mot anglais *what*);
y = i consonne, c.-à-d. se prononce lié à la voyelle qui la précède ou la suit.
x = *jota* espagnol, *ch* allemand (son guttural).
5. De *čikawak*, fort, et *sistli*, bruit.
6. De *omitl*, os, et *čikawastli*.
7. Coquille, écorce.

mais il n'a jamais dû être en grande faveur auprès d'eux. Nous ne croyons pas qu'il ait été décrit dans les chroniques du Pérou et nous ne connaissons aucune pièce de céramique de ce pays qui le reproduise, alors que, pour le Mexique, par exemple, des statuettes exhumées d'Ixtlan (territoire de Tepic) représentent souvent des joueurs de *čikawastli* en exercice. Les musées possèdent de nombreux spécimens anciens de cet instrument[1].





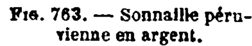


Fig. 763. — Sonnaille péruvienne en argent.

Fig. 764. — Sonnaille péruvienne en terre cuite.

La sonnaille. — Nous traduisons ainsi le mot espagnol *sonaja*, bien que cette traduction ne soit pas très exacte. L'instrument consiste en une enveloppe en bois, en calebasse, en métal ou en terre cuite enfermant des semences, des graviers ou des boulettes d'argile et que traverse une tige de bois servant de poignée. Sa dimension courante était celle d'une grosse grenade. Les danseurs en tenaient une dans chaque main et les agitaient avec des mouvements de bras cadencés qui faisaient sonner les graviers contre la paroi. Les sonnailles furent aussi répandues chez les Quéchuas que chez les Mexicains; ceux-ci les nommaient *ayakastli*[2]. Les *codex* en donnent d'assez bonnes reproductions stylisées. Les formes péruviennes étaient très variées, telles les sonnailles en terre et en argent des fig. 763 et 764, la belle sonnaille en bois sculptée de la fig. 765 ayant la forme d'une raquette et possédant un long manche taillé dans la même pièce de bois. Les sonnailles sont encore en honneur aujourd'hui, surtout au Mexique et en Colombie, mais ce sont des instruments beaucoup plus grossiers et plus hâtivement construits. Signalons encore un instrument colombien moderne, l'*alfandoque*, qui pour nous dérive du précédent : il se compose d'un tronc de gros bambou fermé aux deux extrémités et dont des tiges transversales obstruent en grande partie la cavité; des grains durs y sont enfermés et, par des renversements successifs, on oblige ces grains à cheminer à travers les obstacles qu'ils frappent en rendant un bruit pareil à celui d'une chute abondante de pluie. Nous ne savons si l'*alfandoque* fut jadis connu des Chibchas sous cette forme. Peut-être y a-t-il lieu de croire ici à une influence nègre.

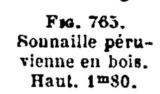


Fig. 765. Sonnaille péruvienne en bois. Haut. 1m80.

1. Voir fig. 762.
2. De *ayatl*, chose trouée, *kasitl*, vase, vaiseau, et *sietli*, bruit.

Les grelots. — Les grelots appelés par les Quéchuas *mayčil* ou *čil-čil*, du nom d'une plante dont la semence sonne dans la capsule, et *koyoli* par les Aztèques, furent également répandus sur toute la partie de l'Amérique que nous étudions. On en façonnait en terre cuite, en bois dur et en métal, or, argent ou bronze; leurs formes étaient très voisines de celles des grelots européens. D'autres, plus simples, étaient fournis par la nature : noyaux de fruits ou coquillages marins. Il existait en outre au Mexique de véritables clochettes en argile cuite dont le son clair surprend l'auditeur, la matière employée ne semblant pas susceptible d'émettre un tel son. Les grelots, montés le plus souvent en colliers, étaient fixés au cou, aux chevilles ou aux poignets. Les tribus amazoniques continuent à en faire un usage courant.

Mentionnons encore, pour être complets, l'usage chez les Quéchuas de petites cymbales faites d'airain ou des deux coquilles d'un gros bivalve, et enfin des plaques également d'airain, surmontées d'un anneau et que l'on frappait ainsi qu'un gong pour les faire sonner.

Le tambour. — Le rôle considérable que joua le tambour dans les manifestations religieuses et les réjouissances des deux civilisations étudiées ici, oblige à entrer dans quelques détails. En raison des formes très différentes de cet instrument au Mexique et au Pérou, nous l'examinerons séparément dans chaque pays.

Le Mexique connut deux genres bien distincts de tambours : le *wewetl* et le *teponastli*.

Le *wewetl*[3] consistait en un gros cylindre de bois d'une seule pièce, évidé avec soin et fermé à une extrémité par une peau séchée. Il avait un diamètre de 0m,50 à 0m,60 et une hauteur de 1 mètre à 1m,50. On le posait verticalement sur sa base, dans laquelle trois pieds massifs étaient souvent taillés. C'était un instrument lourd et encombrant. Le coryphée qui en jouait était assis, tandis que la danse tournait autour de lui. La membrane du *wewetl* était tendue avec soin au moyen de cordes; soit pour lutter contre l'humidité, soit pour faire rendre à l'instrument un son plus clair, on plaçait en certains cas sous sa cavité, lorsqu'on s'en servait, un feu de braises dont la chaleur avait pour effet de tendre davantage la peau; cet usage subsiste chez les montagnards de la Sierra de Nayarit; il explique pourquoi beaucoup de *wewetl* sont trouvés noircis, sinon brûlés à l'intérieur. Chez les Aztèques l'officiant, tandis qu'il chantait, battait avec ses mains le rythme sur la peau de l'instrument. Les Mayas, qui donnaient au *wewetl* le nom de *tunkul*, le frappaient de baguettes dont les extrémités portaient des petites boules d'argile recouvertes de cuir ou de caoutchouc. Le bois du *wewetl* était parfois sculpté[4]. La céramique et les *codex* en donnent de fréquentes images; on en possède de beaux spécimens. Près du grand temple de Mexico se trouvait jadis un célèbre *wewetl* de très grande dimension et dont les sons lugubres s'entendaient de fort loin. Les



Fig. 766. — *Wewetl* mexicain.

3. *Wewetl* veut dire arbre creusé par le temps et, par extension, bois évidé.
4. Voir fig. 766.

Aztèques le faisaient retentir dans les grandes occasions, pour une fête importante, un appel aux armes; les chroniqueurs rapportent l'impression terrible qu'en avaient gardée ceux qui l'entendirent retentir dans la nuit du 30 juin 1520, lorsqu'il donna le signal de la grande révolte destinée à chasser les Espagnols de Mexico. Il existait des instruments plus petits, portatifs, auxquels on donnait le nom de *tlapawewetl*[1]. Ces tambours étaient portés sous le bras, comme une *darbouka* arabe, ou bien suspendus au cou. Certains guerriers s'en servaient dans les combats pour transmettre les ordres des chefs au moyen de battements appropriés. On les nommait aussi *yopiwewetl*, du nom de *Yopi*, dieu de la guerre. Ils étaient faits en bois ou en terre cuite et ne portaient qu'une membrane.

Tout autre était le *teponastli;* cet instrument, beaucoup plus élégant, tenait du tambour par sa forme générale et du xylophone par la disposition des parties sur lesquelles on le frappait. Il ne comportait pas de membrane. Que l'on se représente un cylindre



Fig. 767. — *Teponastli* mexicain (vu de profil).



Fig. 768. — *Teponastli* mexicain (face inférieure de l'instrument de la figure 767).

creux en bois, mais dont les bases restent pleines, l'évidement ayant été pratiqué par une large fenêtre rectangulaire ouverte dans le côté ; au centre de l'instrument, en face de la fenêtre, la paroi est incisée suivant la forme d'un H couché, dégageant ainsi deux languettes que l'on frappait avec de petites mailloches. Ces languettes, d'épaisseur différente, rendaient chacune un son distinct, souvent à intervalle de tierce; la hauteur des notes provenait uniquement de l'épaisseur des languettes (car elles avaient même surface) et non de l'endroit frappé, ainsi que certains auteurs l'ont écrit. La volonté des constructeurs est d'ailleurs clairement établie par le talon très épais conservé souvent avec soin à l'extrémité de l'une des deux languettes seulement.

Le *teponastli* était plus petit que le *wewetl;* on le plaçait horizontalement sur une sorte de fût, de colonne ou de tabouret qui lui servait de résonnateur, l'isolait du sol et rendait le jeu des baguettes plus aisé. Il était souvent sculpté[2] : tantôt il ne portait en relief que des motifs décoratifs stylisés, tantôt il représentait un animal ou même un corps humain aux membres repliés. Ce tambour ajoutait ses rythmes à ceux du *wewetl* placé à côté de lui, et il contribuait à soutenir sans faiblir la danse et le chant. Les deux instruments unis étaient les fidèles accompagnateurs dont aucune fête mexicaine n'aurait su se passer.

Le *teponastli* ne fut pas uniquement employé au Mexique et au Yucatan : dès la conquête, il est signalé, avec force détails, aux Grandes Antilles[3], enfin par l'isthme de Panama il gagna le continent sud et on le trouve aujourd'hui chez les tribus amazoniques de l'Equateur et du nord du Pérou sous sa forme rudimentaire de gros cylindre mal équarri, mais caractérisé par la forme très nette de ses deux languettes. Les Quéchuas, en faisant la conquête de l'Equateur, ont dû certainement le connaître; mais s'il parvint jamais au Cuzco, ce que nous ne sommes pas capables de dire aujourd'hui, il n'y devint jamais populaire.

Les Quéchuas, en effet, possédaient des tambours bien différents de ceux des Mexicains; ils recherchaient surtout des instruments portatifs, qu'il s'agisse de l'important *wankar* ou de la légère *tinya.* Le premier était un tambour voisin du modèle européen. Le Père Cobo[4] nous dit qu'il était fait d'un bois creux, léger, fermé aux deux extrémités d'une peau de lama préparée et séchée; on le construisait en trois tailles au moins; le grand modèle avait à peu près la dimension des caisses militaires en usage dans les armées espagnoles du XVIIe siècle, bien qu'un peu plus long. Il en existait de très petits. Enfin la forme du tambourin à deux membranes était extrêmement répandue, on la nommait *wankartinya* ou *tinya* tout court. Cet instrument, souvent reproduit sur les céramiques funéraires des *Yunkas*[5] (voir fig. 770) est toujours aussi populaire

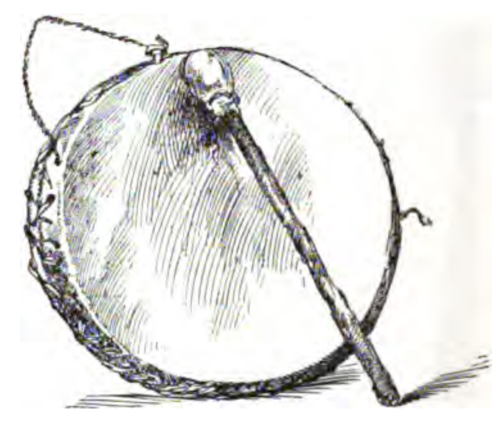


Fig. 769. — *Tinya* péruvienne.

aujourd'hui dans la Sierra andine, où il a conservé son nom. Les Quéchuas n'ont pas connu le roulement à deux baguettes, *wankar* et *tinya* étaient frappés de l'extrémité d'un court bâton recouvert d'étoffe, d'une tige souple recourbée ou d'une corde terminée par un nœud; l'examen des vases funéraires ne laisse aucun doute à cet égard[6]. La caisse en bois du *wankar* était moins ornée que celle des Mexicains, point de sculptures intéressantes; cependant, aux jours de fête, on savait la peindre ou la revêtir d'un tissu de laine aux riches couleurs. Hommes et femmes jouaient indistinctement du tambour; certaines danses étaient menées au son d'un tambour unique;

1. De *tlapani,* teindre, peindre; ces tambours étaient sans doute peints. L'étymologie du mot reste obscure.
2. Voir fig. 767 et 768.
3. Oviedo (Gonzalo Fernandez de), *Historia general y natural de indias islas y tierra-firme del mar oceano*, Ire partie, liv. V, chap. Ier.
4. Cobo (P. Bernabe), *Hist. del Nuevo Mundo*, t. IV, liv. XIV, ch. XVII.
5. Habitants des vallées chaudes de la côte.
6. Voir fig. 770.

d'autres, au contraire, comportaient le jeu des *tinya* par chacun des exécutants. Le tambour tenait une grande place non seulement dans les réjouissances, mais dans toutes les manifestations publiques ou privées, telles que les funérailles, les sacrifices religieux, et aussi dans les combats, où il avait un rôle d'étourdissement et de terreur; il devait atteindre assez bien son but, car certains auteurs, témoins des luttes de la conquête, nous parlent avec effroi de la sonorité des centaines de tambours qui retentissaient dans les batailles. Les Equatoriens avaient, en outre, des tambours de guerre d'un genre spécial, sorte de trophées sinistres qui devaient exciter l'ardeur des combattants; ces instruments étaient fabriqués de la manière suivante : le guerrier ami tombé dans la lutte et qu'on tenait à honorer (!), ou l'adversaire exécré qu'on avait vaincu était entièrement dépouillé de sa peau; celle-ci était préparée et séchée en lui conservant la forme du corps qu'elle recouvrait autrefois, puis tendue sur une armature qui lui donnait l'apparence d'un être vivant aux membres repliés[1]. Les instruments ainsi façonnés étaient enfermés dans les magasins de guerre ; ils ne sortaient et n'étaient frappés qu'aux grandes occasions, pour fêter une commémoration de bataille ou ranimer l'ardeur des guerriers dans une phase critique. La forme de ces tambours est à rapprocher de celles des beaux *teponastli* mexicains, dont elle expliquerait peut-être l'origine lointaine[2]. Aujourd'hui *bombos*[3] et tambourins, d'allure plus pacifique, mènent surtout la danse. Le joueur de *tinya* est souvent aussi un joueur de *pinkul'u* ou flageolet. L'artiste joue des deux instruments à la fois : il suspend la *tinya* à son bras gauche, dont la main tient le flageolet, tandis qu'il frappe ce tambourin de la main droite, à la manière de nos tambourinaires provençaux ; l'influence espagnole est ici très probable.



Fig. 770. — *Huaco* représentant un esclave mutilé jouant de la *tinya*.

La marimba. — Nous ne pouvons terminer la description des instruments de percussion sans mentionner la *marimba*, en raison du droit de cité qu'elle a acquis auprès des Indiens depuis la conquête de l'Amérique. Cet instrument est un xylophone rustique d'origine africaine. Son introduction correspond à l'arrivée des esclaves noirs sur le nouveau continent; son nom même, pour qui connaît les langues de l'Angola, ne laisse, paraît-il, aucun doute à cet égard. Il se compose de tablettes en bois dur, de taille croissante, placées les unes à côté des autres et fixées à des barres transversales. Sous chaque tablette se trouve une calebasse de forme et de taille appropriées ou une sorte de boîte servant de résonnateur. La succession des sons rendus par les tablettes que l'on frappe avec de petites baguettes donne aujourd'hui la gamme diatonique. La *marimba* est devenue tellement populaire chez les Indiens du sud du Mexique et du Guatemala qu'elle passe pour un instrument national. Elle est connue dans toute l'Amérique centrale, et jusqu'en Equateur. Le Pérou l'ignore presque complètement. A Mexico, la *marimba* a été perfectionnée; elle comprend plusieurs octaves, le montage et les résonnateurs sont mieux compris ; deux et trois instrumentistes armés d'une baguette dans chaque main en jouent parfois ensemble. Nous croyons justifier la prédilection des Mexicains pour la *marimba* dans la survivance de leur attachement au *teponastli*, qui est, en somme, un vrai xylophone, mais ne donnant que deux notes.

Instruments à vent. — C'est dans ce groupe que nous trouvons les instruments de musique américains les plus dignes de ce nom : trompettes, flûtes et syrinx.

La trompette. — Au Mexique, comme au Pérou, la trompette à l'origine fut une conque ; de gros coquillages marins épointés en firent tous les frais ; nous en trouvons de nombreux spécimens dans les sépultures anciennes des deux pays, et ce sont les mêmes espèces marines qui ont été choisies par les Aztèques et les Québchuas. La conque s'appelait au Mexique *teksistli*[4] ou *atekokoli*[5], et *pututu* ou *keppa* au Pérou. Les Québchuas, au lieu de se servir uniquement du coquillage lui-même, en firent une copie exacte en céramique, qui présentait des



Fig. 771. — Trompe mexicaine en terre cuite (ancienne).



Fig. 772. Fig. 773.
Trompes péruviennes en terre cuite (anciennes).

1. Oviedo, *op. cit.*, Ire partie, liv. VI, ch. xxx.
2. Voir fig. 767.
3. Grosse caisse, en espagnol.

4. De *tetl*, pierre, et *sistli*, bruit, son.
5. De *atl*, eau, et *tekokoli*, objet en pierre.

avantages sur l'objet naturel : si la volute, admirablement formée, était telle que dans la coquille, l'embouchure perfectionnée permettait de souffler plus aisément. Les Mexicains, à leur tour, modelèrent des espèces de buccins à embouchure, gros et courts, dont le corps de l'instrument représentait une tête d'animal à la gueule ouverte et menaçante; mais là s'arrêta, croyons-nous, leur facture soignée de la trompe[1]. Ils se servaient également, surtout au Yucatan, d'un instrument très allongé, droit ou incurvé, fait d'une sorte de calebasse à laquelle une embouchure était ajoutée, et qui peut être considéré comme une trompe[2].

Les Péruviens ne se contentèrent pas de copier des conques naturelles, ils modelèrent de véritables trompettes aux formes élégantes; les unes étaient longues et droites, légèrement tronc-coniques[3], d'autres formaient une boucle, enfin quelques instruments plus compliqués repliaient leur tubulure plusieurs fois sur elle-même dans le même plan. Chez les Chimus, peuple côtier du centre péruvien, où l'art du modelage atteignit son point culminant, la trompette s'orne au pavillon de représentations variées: tantôt c'est une gueule de puma qui montre ses crocs, ou bien une tête de squale, tantôt c'est un personnage guerrier ou musicien, telle la trompette de la figure 772 qu'il nous fut donné de voir à Lima, où un homme revêtu de riches atours porte en souriant une syrinx à ses lèvres. Chez les Nazcas, la trompette a suivi les formes simples de leurs vases, elle est droite avec un pavillon légèrement évasé. Nous avons relevé sur elle des motifs décoratifs peints absolument semblables à ceux des belles poteries polychromes qui ont rendu célèbre cette peuplade. Les Péruviens, excellents potiers, firent donc de belles trompettes en argile, mais ils en façonnèrent également en bois dur et même en métal; celles-ci, malheureusement, ne sont pas parvenues jusqu'à nous; il faut se contenter de savoir, grâce aux chroniqueurs, que les trompettes métalliques étaient en usage chez les Quéchuas montagnards, telles les quatorze trompettes de bronze et d'argent au service de la *waka* Tantazoro, dont parlent les *Chroniques des Premiers Augustins*[4].



Fig. 774. — Trompe péruvienne (moderne).

Hélas! les pillages espagnols sont passés par là !

L'embouchure des trompes était partout la même; elle consistait en une coupelle percée au centre, dont la forme se rapproche de celle des instruments de cuivre modernes. Musicalement, la trompe était assez pauvre, ses notes se réduisaient à quelques harmoniques. Sa sonorité était forte et rauque; c'était un instrument d'appel, et il trouvait tout naturellement sa place dans les combats. Les belles trompes d'argile sont aujourd'hui oubliées; l'Indien ne se sert plus que d'un cor rustique composé de sections de corne fixées les unes aux autres au moyen de rivets, et dont l'ensemble forme une spirale[5]. Ou bien l'embouchure en cuivre est rapportée, ou bien elle est taillée dans l'extrémité même de la section de corne la plus petite, celle qui commence la spirale de l'instrument. La trompe moderne est aujourd'hui essentiellement bucolique, elle a perdu tout caractère guerrier.

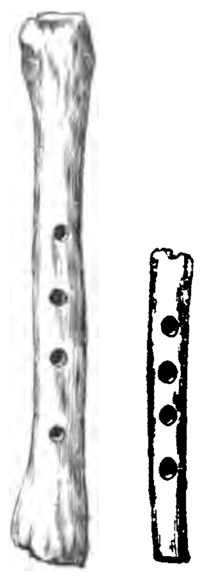


Fig. 775. — *Kena* en os (anciennes).

La flûte droite. — La flûte droite est l'instrument le plus répandu chez les Indiens d'Amérique. Etudions-la d'abord au Pérou, où elle fut particulièrement aimée. On la nommait en quéchua *kena* ou *pinkul'u*. Elle se compose essentiellement d'un tube ouvert aux deux extrémités et percé de trous suivant une même génératrice. Son embouchure consistait jadis en un évidement semi-lenticulaire pratiqué sur une petite portion du bord supérieur au point d'aboutissement de la ligne passant par les perforations, avec amincissement de la paroi interne à cet endroit[6]. L'instrumentiste, au moyen de sa lèvre inférieure obturant presque en entier le tube, envoyait son souffle sur l'embouchure et mettait ainsi en vibration la colonne d'air emprisonnée dans le corps de la flûte. Le nombre des perforations de la *kena* variait de trois à sept. Les notes atteignaient donc le chiffre de huit au plus, sans parler des sons qu'on pouvait obtenir en octaviant. On connaît bien quelques instruments sur lesquels on compte neuf et dix perforations[7], mais un examen attentif permet de constater que des ligatures, dont on voit encore la trace, obstruaient certaines de ces perforations, ramenant ainsi le nombre de celles qui étaient utilisées à sept, et même à six. Les dimensions des flûtes droites parvenues jusqu'à nous oscillent entre 0m,08 et 0m,40. Peut-être en exista-t-il de plus longues. En sens inverse, nous en avons trouvé de minuscules, fort bien faites, et qui ne dépassaient pas 0m,04; nous ne croyons pas qu'on ait jamais pu les utiliser autrement qu'en amulettes ou jouets d'enfants. L'os et le roseau, en raison de la cavité cylindrique qu'ils offraient, étaient les matières les plus employées à la confection des *kena*. Les instruments en os étaient de dimensions réduites, ils présentaient souvent à mi-hauteur une perforation opposée aux autres et que le pouce



Fig. 776. *Kena* en roseau (ancienne).

1. Voir fig. 771.
2. Les Codex en contiennent plusieurs représentations.
3. Voir fig. 773.
4. *Relacion de la religion y ritos del Peru, hecha por los primeros Agustinos...* (coleccion Urteaga y Romero, tomo XI, p. 33).
5. Voir fig. 773.
6. Voir fig. 777, B.
7. Voir Charles W. Mead, *The Musical Instruments of the Inca*, plate V, flûte n° 7. Voir aussi la flûte en os n° 1062 des collections péruviennes du Musée d'ethnographie du Trocadéro.

devait pouvoir masquer. Les os des ailes de pélican sur la Costa, les côtes et les pattes de lama dans la Sierra, étaient le plus souvent employés. Les guerriers ne dédaignaient pas autrefois de convertir en *kena* le tibia de l'ennemi vaincu. L'os, en raison de sa dureté, qui rendait la perce laborieuse et irrégulière, et de la forme peu cylindrique de sa cavité, était en général une matière inférieure au roseau pour confectionner les flûtes. Les Quéchuas utilisaient encore à cet usage de petites calebasses allongées; ils en faisaient aussi en terre cuite; en ce cas, ils fermaient en partie l'extrémité supérieure de l'instrument, dont l'application contre les lèvres était ainsi rendue plus aisée.

Les flûtes droites de roseau portent souvent les marques d'un disque terminal ou d'une sorte de chapeau perforé; ce disque, que l'on retrouve également sur les flûtes en terre cuite, a pour conséquence d'abaisser la tonalité de l'instrument. Il est une autre particularité que nous sommes, croyons-nous, les premiers à signaler: nous ne l'avons jusqu'ici rencontrée que sur des *kena* en roseau, provenant de Cajamarquilla [1], et en os de pélican, provenant d'Ancon [2]. Ces flûtes, très soignées et possédant des intervalles musicaux exacts, portaient, outre le disque terminal dont nous venons de parler, un autre diaphragme intérieur percé au centre, situé à la hauteur des trous correspondant aux notes et entre deux de ces trous. Il s'agit là d'une pièce finement ajustée, entrée à frottement, et non d'une cloison naturelle que l'on aurait enfoncée. Une expérimentation sommaire nous apprit que ce disque abaissait la note correspondant au trou au-dessous duquel il était placé, et cela d'une manière d'autant plus sensible que le disque était plus fermé. Nous avons cherché la fonction jadis reconnue à ce diaphragme et, sans vouloir imposer notre interprétation, nous pensons que les Quéchuas cherchaient par ce moyen à améliorer la justesse de leur perce empirique. Bon nombre de flûtes anciennes portent aussi la marque de trous anciens bouchés avec soin par de fines chevilles ou par une ligature extérieure placée entre les trous qui subsistent. Enfin les tubes irréguliers en os sont souvent améliorés au moyen d'une matière noire ayant l'apparence et la consistance du bitume. Ces observations nous paraissent intéressantes en ce qu'elles montrent que la flûte droite n'était pas chez les Quéchuas un instrument aux notes quelconques; une volonté avait souvent tenté de corriger les irrégularités de sa perce. Lorsque nous parlerons de ses intervalles musicaux, cette remarque prendra toute sa valeur.

La *kena*, avons-nous dit, était extrêmement populaire dans l'ancien Pérou, et cela aussi bien chez les Quéchuas et Aymaras de la Sierra que chez les Yuncas de la côte. Le nombre des flûtes extraites des sépultures anciennes est considérable. Après avoir été la compagne inséparable de l'Indien durant sa vie, la *kena* le suivait au tombeau. Elle avait occupé sa solitude, elle avait extériorisé sa peine et sa joie, elle avait su faire comprendre à la femme aimée ses sentiments. En effet, les airs de flûte — Gutierrez de Santa-Clara [3] et un peu plus tard Garcilaso [4] nous l'apprendront — avaient leur signification propre. Un même thème ne pouvait exprimer deux idées distinctes, et le même Garcilaso rapporte à ce sujet l'anecdote suivante. Un Espagnol voulait un soir entraîner une Indienne chez lui, mais celle-ci lui répondit : « Laisse-moi aller où je dois aller; ne sais-tu pas que la flûte que tu entends dans ce champ m'appelle avec douceur et passion et qu'elle m'oblige à me rendre là! Par grâce, laisse-moi, je ne puis pas ne pas obéir, l'amour m'y porte afin que je sois sa femme et qu'il soit mon époux [5]. »

La flûte était surtout l'instrument des effusions amoureuses et des méditations intimes. Les Indiens, lorsqu'ils voulaient exprimer leur peine ou leur douleur, avaient une manière spéciale de jouer; ils enfonçaient en partie leur *kena* dans un vase creux, en terre, percé de deux trous suffisamment grands pour laisser passer les mains, et ils faisaient ainsi vibrer leur flûte, qui rendait des sons lugubres et angoissants. Cette manière de jouer s'appelait *mančay-puytu;* les prêtres catholiques la prohibèrent en raison du trouble étrange qu'elle faisait naître chez les auditeurs; au malaise provoqué par les sonorités sépulcrales devaient se mêler des effets d'incantation [6]. Ceci nous rappelle une histoire de l'époque coloniale très connue dans la Sierra, celle du curé de Yanaquihua [7]. Il avait façonné une *kena* de l'un des tibias de sa bien-aimée défunte, et lorsque les souvenirs d'amour le hantaient trop fortement, il exhalait sa plainte sur ce macabre instrument en exécutant le *mančay-puytu*, ce qui remplissait d'épouvante tous ceux qui l'approchaient...

La *kena* est aujourd'hui aussi populaire qu'autrefois; il n'est pas un *llamero* [8], un cultivateur dans la Sierra qui n'ait au fond de sa besace une flûte en roseau. Soit qu'il marche seul par la *puna* [9], soit qu'il se repose au seuil de sa porte ou qu'il veuille encourager ses camarades à quelque travail, l'Indien sortira sa *kena* et fera entendre une ligne mélodique, souple et mélancolique, qu'il redira sans fin. Si la manière de jouer de la flûte n'a pas varié au cours des siècles, l'instrument s'est un peu modifié; ses dimensions se sont en général accrues, et son embouchure consiste maintenant en une échancrure carrée, taillée dans une portion du bord supérieur de l'instrument avec amincissement en biseau de la face externe de la paroi, à la base de l'échancrure; que l'on suppose un flageolet dont on aurait coupé le bec [10]. Sur la côte, la flûte de l'aveugle est faite de laiton ou de simple fer-blanc; mais la Sierra est restée fidèle au roseau ; la nature au Pérou en produit, il est vrai, de tout à fait appropriés à cet usage [11]. La *kena* moderne possède sept perforations (dont une

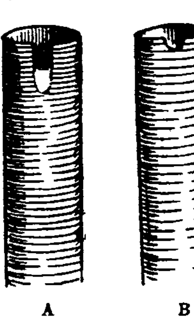


Fig. 777. — A, embouchure de la *kena* moderne; B, embouchure de la *kena* ancienne.

1. Nécropole de la vallée du Rimac.
2. Ancienne ville côtière située près de Lima.
3. P. Gutierrez de Santa-Clara, *Quinquenarios*, t. III, ch. LXIII, p. 549.
4. Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, liv. II, ch. XXVI.
5. Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, liv. II, ch. XXVI.
6. Lire à ce sujet *Azucenas quechuas por unos parias*, Tarma, 1905, p. 17, en note.
7. Leandro Alviña, *La Musica incaica*, Cuzco, 1908, p. 22.
8. Conducteur de lamas.
9. Grands espaces libres où paissent les troupeaux dans les Andes.
10. Voir fig. 777, A.
11. La grande flûte qui, dans les orchestres primitifs des Indiens, sert de basse et qui s'appelle en quéchua, en raison de ses dimensions, *senka-tankana*, c'est-à-dire « le nez qui pousse », a une longueur de 0m,75 à 0m,80 comprise entre deux nœuds consécutifs du roseau.

pour un pouce); elle donne en général la gamme diatonique.

La flûte traversière introduite par les Espagnols reste assez rare et peu populaire.

La *kena* s'appelait aussi *pinkul'u*. Dans certaines régions du Pérou, ce nom est plutôt réservé aujourd'hui à la flûte à bec, véritable flageolet en roseau. Nous croyons cet instrument d'origine moderne chez les Quéchuas; nous n'en avons pas trouvé un seul exemple ancien en bon ou mauvais état de conservation. Le principe du bec de flageolet était pourtant connu d'eux, puisqu'ils l'utilisaient dans la confection des sifflets en terre cuite et des vases siffleurs[1]. Cette remarque sur l'absence de la flûte à bec au Pérou est d'autant plus curieuse qu'au Mexique c'était la forme de beaucoup la plus répandue. Les Espagnols ont donné à tort au flageolet mexicain le nom de *chirimia*, qui évoque l'idée d'un hautbois champêtre, d'une musette, d'un instrument à anche; par conséquent la dénomination, aujourd'hui acceptée, n'est pas exacte. En *nahuatl* la flûte à bec se nomme *tlapitsali*[2], *wilakapitstli*[3] ou *sosoloktli*[4].

Ces instruments se faisaient en roseau, en os (avec bec rapporté), surtout en argile cuite. Des spécimens nombreux de ces flageolets ont été trouvés. Ils sont de forme élégante; le bec, par rapport au corps de l'instrument, est très long. Ils portent trois, quatre ou cinq perforations, avec forte majorité de quatre. Un pavillon ornemental termine l'instrument et lui permet d'être posé verticalement sur sa base. Les dimensions courantes sont de 0m,15 à 0m,25. Musicalement, nous estimons le *tlapitsali* inférieur à la *kena*. Le son en est moins pur, les attaques sont molles, sans mordant, et l'on comprend que les Quéchuas aient préféré la vraie flûte au *pinkul'u*. Les Mexicains ont connu également le *tlapitsali* double, qui se composait de deux instruments semblables, juxtaposés et soudés l'un à l'autre; les embouchures étaient distinctes, mais on soufflait à la fois dans les deux tubes; ceux-ci portaient un nombre égal de trous, placés à même hauteur; ils rendaient vraisemblablement des sons égaux. Sans doute, l'instrument double avait-il pour but d'émettre des sons plus puissants. Le *tlapitsali* ne semble pas avoir tenu au Mexique la place de la *kena* au Pérou; les chroniqueurs nous en parlent peu, alors qu'ils font sans cesse allusion au *wewetl* et au *teponastli*. Citons pourtant un passage curieux de Sahagun : le jour de la fête du dieu des dieux, *Teskatlipoka*, on sacrifiait le beau jeune homme qui avait été élu un an auparavant pour incarner ce dieu sur la terre; la victime pendant l'année s'était consacrée, au milieu des fêtes et des réjouissances, à l'art de bien dire et à la musique; elle devait gravir les marches du temple, où on allait lui arracher le cœur, en brisant sur chaque degré l'une des flûtes dont elle s'était servie au cours de ses mois de vie publique[5].

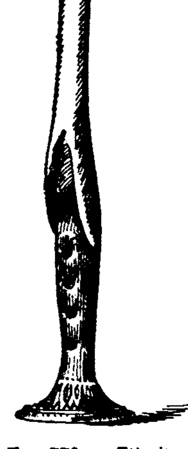


FIG. 778. — *Tllapitsali* en terre cuite (ancien).

Les sifflets. — Les sifflets en terre cuite, flageolets minuscules ou petits ocarinas, furent extrêmement répandus chez les anciens civilisés d'Amérique. Nous en trouvons des spécimens incroyablement variés depuis le sud du Pérou jusqu'au Mexique. Leur style diffère, leurs formes aussi, ce qui permet une classification aisée pour qui les a examinés de près. Sur la côte péruvienne, les céramiques de Nazca, Pachacamac, Cajamarquilla, Ancon, Chan-chan, ont chacune leurs sifflets : ces petits instruments zoomorphes ou anthropomorphes représentent un oiseau, un coquillage, une tête de renard, un personnage humain, etc. Une perforation latérale leur permet souvent d'émettre deux notes. D'autres sifflets sont doubles.



FIG. 779. — Sifflets péruviens (anciens).

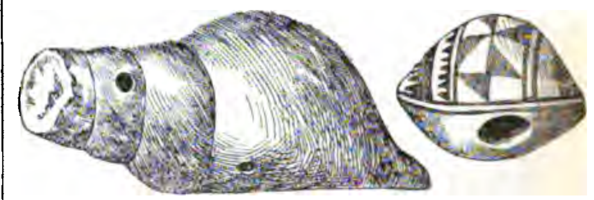


FIG. 780. — Sifflets équatoriens (anciens).

En Equateur, les formes de coquillages marins semblent être très goûtées. Il en est de facture fort remarquable[6]; ces sifflets, portant deux et trois perforations, peuvent ainsi donner trois et quatre notes.



FIG. 781. — Sifflets du Chiriqui (anciens).

Remontant plus au nord, nous arrivons au pays des Chibchas, au Chiriqui et au Darien; les sifflets y deviennent surtout ornithomorphes; ce sont de véritables petits ocarinas à quatre et cinq notes[7]. Enfin

1. Ces vases avaient, en général, la forme de deux carafes jumelles en terre cuite, réunies à leur base par une tubulure qui les faisait communiquer. L'une d'elles avait son goulot surmonté d'un petit moulage représentant le plus souvent un oiseau dans le corps duquel était dissimulé un sifflet. Lorsqu'on déplaçait brusquement le liquide contenu dans le vase, l'air emprisonné dans la carafe surmontée de l'oiseau tentait de s'échapper par le sifflet et faisait entendre un son plaintif que l'animal était sensé émettre.

2. De *tlali*, terre, argile, et *pitsa*, souffler, siffler.

3. De *wilakapitsoa*, jouer de la flûte.

4. De *sosoloka*, bourdonner.

5. SAHAGUN (BERNARDINO DE), *Historia general de las cosas de Nueva-España*, liv. II, ch. v.

6. Voir au Musée d'ethnographie du Trocadéro la collection équatorienne rapportée par le docteur P. Rivet.

7. Voir l'étude très complète qui leur est consacrée dans l'ouvrage de Mac Curdy, *A study of Chiriquian antiquities*, 1911.

chez les Mayas et les Aztèques, on trouvera les plus parfaits de ces instruments. Leur nombre et la diversité de leurs formes déconcertent : tantôt c'est une statuette minuscule représentant un corps d'homme ou d'animal, tantôt une courte branche sur laquelle un oiseau est posé. Le sifflet prend aussi la forme d'une poire allongée, sorte de stylisation d'un corps d'oiseau. Des ornements en relief, par pastillage, les embellissent, un peu à la manière du sucre blanc traçant des arabesques sur un gâteau glacé de pâtissier... Ces curieux sifflets donnent trois et quatre notes. Il en est de doubles et même de triples, les trois embouchures juxtaposées et les trois corps, bien que soudés les uns aux autres, restent pourtant distincts. Ces sifflets en nahuatl s'appelaient *tototlapitsali*[1] ou *totonotsalistli;* ils servaient à imiter le chant de certains oiseaux[2].

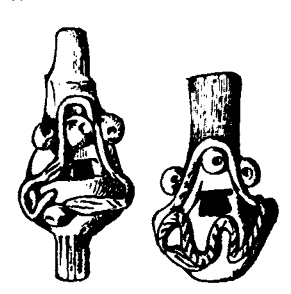


Fig. 782. — Sifflets mexicains (anciens).

La syrinx. — La syrinx ou flûte de Pan n'a sans doute été connue que de l'Amérique du Sud; chez les Quéchuas, les Yuncas, et surtout chez les Aymaras, elle était presque aussi répandue que la *kena*. On la trouve aujourd'hui dans toute la Sierra péruvienne, aussi bien en Bolivie qu'en Equateur, mais avec des formes assez différentes. Elle a presque déserté la Costa, où elle connut pourtant jadis ses formes les plus parfaites.

Cet instrument se compose de tubes juxtaposés d'une longueur et d'un diamètre croissant avec régularité. Les tubes donnent chacun une note distincte. Fermés à l'extrémité inférieure, ils sont ouverts à l'autre et placés à la même hauteur pour que la bouche de l'instrumentiste puisse, en jouant, se déplacer aisément en ligne horizontale. Les sons s'obtiennent ainsi qu'on souffle dans le tube creux d'une clef pour lui faire rendre un son.

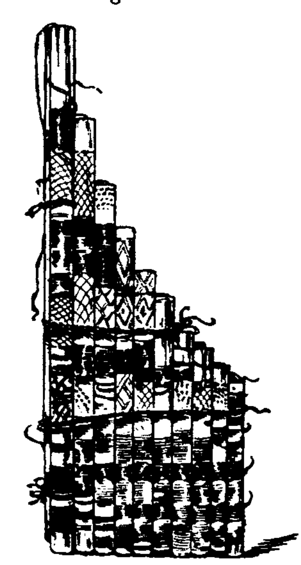


Fig. 783. — Syrinx péruvienne en roseau (ancienne).

La flûte de Pan s'appelle en quéchua, selon sa forme, *antara* ou *ayaračik*[3], et en aymara *siku*; on lui donne les noms espagnols de *zampoña* au Pérou, de *rondador* en Equateur et de *capador* en Colombie.

Nous connaissons deux variétés anciennes de syrinx chez les Quéchuas et les Yuncas : la première est faite de roseau, la seconde de terre cuite. On connaît aussi chez les Aymaras quelques spécimens de flûte de Pan en pierre tendre et même en bois.

La flûte de Pan en roseau possédait cinq tubes sonores au moins et souvent dix ou douze. La dimension de ses tubes les plus longs oscillait, à notre connaissance, entre dix et quarante centimètres. Cette flûte était presque toujours formée de deux séries parallèles de roseaux ayant la même taille deux à deux et reliés les uns aux autres par des fils de coton ou de laine délicatement croisés et qui allaient jusqu'à constituer sur certains instruments un véritable tissu protecteur. Le soin apporté à la confection de ces instruments était extrême; les roseaux étaient sélectionnés et la surface que ne protégeaient pas les fils était parfois recouverte de dessins ornementaux très délicats[4]. Une des séries de tubes était fermée à sa base, l'autre ouverte. Cette disposition, qui mérite de retenir l'attention, n'a pas encore reçu d'explication satisfaisante. Certains auteurs, se basant sur le principe connu d'acoustique qui veut qu'un tuyau ouvert donne, à longueur égale, l'octave supérieure d'un tuyau fermé, ont affirmé que la série ouverte était destinée à doubler à l'octave la série fermée[5]. Il y a à cette explication plusieurs impossibilités : d'abord, on ne souffle pas dans un tube ouvert comme dans un tube fermé. Pour faire rendre un son au tube ouvert, il faudrait en jouer comme d'une flûte droite, si, à la rigueur, le fait n'est pas invraisemblable, en cherchant par tâtonnement une incidence convenable et l'endroit du bord le plus approprié à l'émission du son, le joueur d'*antara* serait dans l'impossibilité absolue de passer d'un tube à un autre et d'émettre plusieurs sons à la suite, quelque virtuose qu'il soit. Pour soutenir cette théorie, il faut n'avoir jamais joué ou vu jouer de la syrinx. Nous avons un argument plus décisif encore pour la repousser : certaines *antara* anciennes possèdent, dans la série ouverte à la base, des tubes fermés à leur sommet par un nœud; ils sont donc bien muets. Renonçons à voir dans cette série autre chose qu'un soutien destiné à rendre l'instrument plus épais, plus solide, et les ligatures plus aisées. Notons encore une autre particularité : les tubes les plus longs de la série ouverte présentent souvent en bas une échancrure carrée dont le sens nous échappe complètement. Quant à la série sonore, ses tubes sont fermés, à leur extrémité inférieure, par des disques pleins en roseau très bien ajustés; les disques, entrés à frottement dur, sont de véritables petites pompes d'accord; la hauteur variable à laquelle nous les avons trouvés sur les instruments bien conservés et à intervalles satisfaisants pour nos oreilles d'Européens ne laisse aucun doute sur leur fonction. Jamais on ne rencontre de syrinx ancienne dont les tubes sonores soient fermés à leur base par un nœud du roseau, procédé grossier, d'un emploi constant aujourd'hui. Autrefois, les *antara* devaient souvent se jouer par paire; la céramique nous a conservé des images en relief de deux joueurs de syrinx jouant ensemble sur des instruments semblables et reliés par une cordelette. Peut-être un même instrumentiste arrivait-il à faire sonner à la fois les deux syrinx superposées, d'où l'usage d'attacher ensemble deux instruments semblables. Certaines méthodes de jeu encore en usage en Bolivie nous le font croire.

La seconde variété de flûte de Pan ancienne est celle de terre cuite; elle n'est mentionnée nulle part dans les chroniques, et les Indiens eux-mêmes en ont

1. C'est-à-dire : sifflets-oiseaux, *tototl* voulant dire oiseau.
2. Voir fig. 782.
3. L'appellation *wayra-puhura* donnée par différents auteurs à la syrinx, et dont le second terme paraît d'un quéchua fort douteux, n'est employée, à notre connaissance, nulle part.
4. Voir fig. 783.
5. Voir notamment Carl Engel, *Musical Instruments*, ch. vi.

perdu le souvenir. Jusqu'ici on ne l'a rencontrée qu'en deux points de la Costa péruvienne, dans les fouilles de Nazca et de Cajamarquilla. La syrinx de Nazca, contemporaine des poteries polychromes aux peintures stylisées, est un instrument d'une belle facture[1]. Nous en connaissons une qui possède quatorze tuyaux; les tubes les plus longs atteignent $0^{m},75$. La sonorité de ces syrinx est ronde et pleine, rappelant un peu dans le grave le ton de la clarinette; la fondamentale des longs tuyaux est malheureusement plus difficile à faire sortir que les premiers harmoniques. Il est assez aisé de reconstituer, par l'examen des syrinx brisées, les procédés anciens de facture : les tubes moulés avec soin étaient séchés isolément, puis le potier les enrobait dans une pâte fine qui les reliait les uns aux autres. L'instrument ainsi formé était soumis à la cuisson, après que la surface en eût été recouverte d'un engobe brun ou rouge sombre. Les gros tubes avaient reçu au préalable, à leur extrémité supérieure, un léger étranglement destiné à égaliser le diamètre des embouchures et à rendre le jeu de l'instrument plus aisé. On trouve quelquefois sur les syrinx de Nazca des motifs décoratifs gravés à la pointe avant cuisson, ou des peintures en tous points semblables aux chimères et aux idoles des *huaco*[2] de la belle époque. Il existait parmi les syrinx de Nazca une variété plus grossière que celle que nous venons de décrire; elle possédait au plus cinq ou six tubes, assez courts, sans l'étranglement qui devait en égaliser l'embouchure; leur base était noyée dans une sorte de masse de terre qui, sans doute, servait de poignée. Deux petits trous permettaient de passer la cordelette destinée à suspendre l'instrument au cou ou sur la poitrine de son possesseur. Sur l'un des vases anthropomorphes où il nous a été donné de voir une syrinx peinte, l'instrument était ainsi porté.

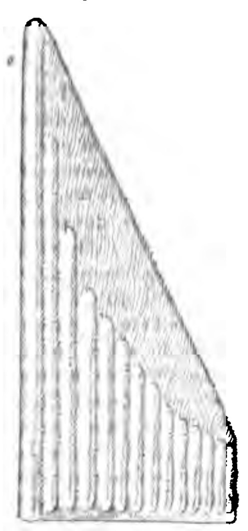


Fig. 784. — Syrinx péruvienne en terre cuite (ancienne).

A Cajamarquilla, la flûte de Pan était beaucoup moins belle qu'à Nazca ; les tubes étaient soudés les uns aux autres, sans couche protectrice et sans engobe; leurs bords supérieurs étaient simplement arrondis, leur base restait distincte. Nous n'avons pas trouvé d'instruments qui puissent rivaliser comme taille avec ceux de Nazca. Par contre, il en existe d'extrêmement petits ; ce sont des amulettes ou des jouets.

Les syrinx de terre, toutes belles qu'elles étaient, n'avaient pas, pour la justesse des intervalles, les ressources de leurs modestes sœurs les syrinx de roseau. Des accidents de cuisson, gonflement ou écrasement, venaient en outre fausser les prévisions du potier. En voici un exemple : nous avons pu étudier à Lima trois flûtes de Pan de Nazca qui se trouvaient encore entre les mains de celui qui les avait sorties d'une même fouille. Ces instruments étaient *identiques*. Un même artisan se servant des mêmes moules les avait certainement façonnées ; eh bien! leurs échelles, pourtant semblables, présentaient une irrégularité voisine d'un demi-ton pour une note différente dans chaque flûte. Les artistes accordaient-ils leurs instruments avec un peu d'argile placée au fond des tubes dont ils voulaient élever le ton ? C'est possible, mais tout hypothétique.

Il reste à dire quelques mots de la syrinx en pierre, en raison de ses particularités. Peu nombreux sont les spécimens sculptés dans cette matière qui soient parvenus jusqu'à nous. Ils proviennent en général de la région bolivienne. Leur facture présente des différences considérables : la plupart de ces syrinx sont fort grossières[3]; on en connaît cependant quelques-unes d'exécution très soignée. Parmi ces dernières existe un instrument célèbre, mentionné pour la première fois par Minutoli[4] en 1832 et souvent décrit depuis, de seconde ou troisième main, d'une manière plus ou moins compréhensible. Cette flûte aurait été trouvée par le général français Paroissien « à Huaca sur le corps d'un Inca », — l'auteur veut sans doute dire : dans une *huaca* (ancien cimetière), sur le corps d'un riche Indien. Elle fut envoyée par le médecin Stewart Traill à Alexandre Humboldt, qui la donna à un musée de Berlin. New-York en possède un moulage[5]. L'instrument était sculpté en une

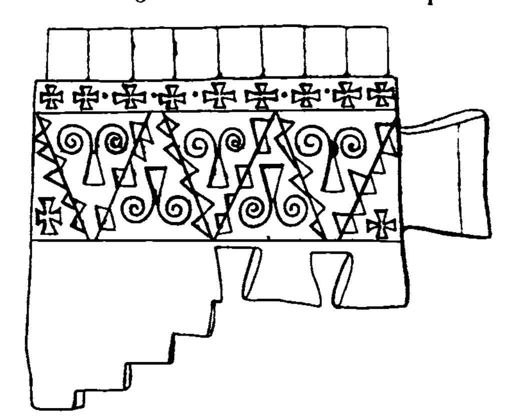


Fig. 785. — Syrinx bolivienne en pierre (ancienne).

sorte de schiste vert-olive. Il avait $0^{m},16$ de large sur $0^{m},14$ de haut ; il possédait huit tuyaux et était richement orné (Voir fig. 785). Sa particularité la plus intéressante consistait dans ce que quatre de ses tuyaux présentaient une petite perforation latérale. Minutoli, qui n'eut pas l'instrument lui-même entre les mains, ajoute que ses tuyaux, lorsque les trous latéraux sont bouchés, donnent l'échelle suivante :

$$mi^3\ \overset{+}{fa\sharp^3}\ sol^3\ \overset{+}{la^3}\ \text{ré}^4\ \overset{+}{do\sharp^4}\ \overset{+}{fa^4}\ la^4.$$

(Les notes surmontées d'une croix correspondent aux tubes perforés.) Lorsque les trous sont ouverts, les tuyaux auxquels ils appartiennent seraient muets et l'échelle réduite aux seules notes : *mi, sol, ré, la*. Est-ce bien certain? Nous exprimons ici un doute. La perforation, lorsqu'elle est assez fine et placée suffisamment haut pour ne pas empêcher la colonne d'air de vibrer comme dans un tube fermé à sa base,

1. Voir fig. 784.
2. Vases funéraires anciens.
3. Voir par exemple au Musée d'ethnographie du Trocadéro la syrinx en pierre tendre rapportée de Bolivie par la mission Créqui-Montfort et Sénéchal de Lagrange.

4. J. H. von Minutoli, *Beschreibung einer alten Stadt die in Guatemala (Neuspanien) unfern Palenque entdeckt worden ist*, Berlin, 1832.
5. Voir Ch. Mead, *op. cit.*, p. 15.

— et c'est le cas, — a pour conséquence d'élever d'une certaine quantité la note que donnerait le tuyau sans perforation. Et le but poursuivi par le constructeur était sans doute de permettre à un même tuyau de rendre deux notes distinctes. Si les tuyaux perforés devaient être muets, leur fonction ne s'expliquerait pas.

Nous considérions la syrinx décrite par Minutoli comme tout à fait exceptionnelle et ne savions à quelle région andine la rattacher, quand parut, en 1919, l'ouvrage du comte Eric von Rosen sur ses recherches archéologiques en Bolivie[1], et nous eûmes la surprise d'y lire la description d'une flûte de Pan en pierre moins belle et de dimensions plus réduites que celle du général Paroissien, mais présentant une similitude de forme évidente et la même particularité de petits trous latéraux. Elle n'a que cinq tuyaux, dont trois perforés, et l'instrument, suivant que les trous sont ouverts ou bouchés, donne les deux échelles suivantes :

Série ouverte : *si*♭^{3} *ré*^{4} *do*^{4} *fa*^{4} *fa*♮^{4}.
Série fermée : *la*^{3} *ré*^{4} *si*^{3} *mi*^{4} *fa*♯^{4}.

Cela confirme ce que nous avancions plus haut sur le rôle probable des perforations. Enfin des dessins ornementaux relevés sur d'autres objets provenant des fouilles exécutées dans les mêmes lieux, dessins semblables à ceux que porte la syrinx du général Paroissien, permettent sans aucun doute de rattacher cet instrument à la région bolivienne. Il nous a paru intéressant d'insister sur ces recherches indiennes qui avaient pour but d'accroître les ressources de la flûte de Pan, instrument à sons fixes.

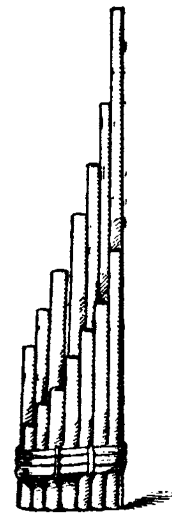
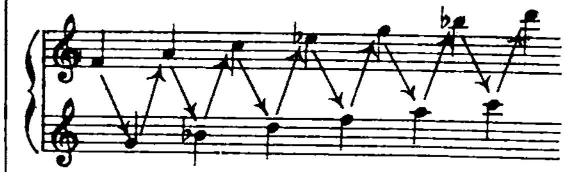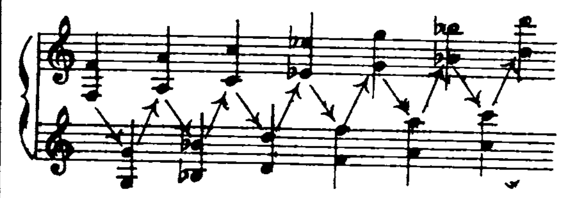


FIG. 786. Syrinx péruvienne en roseau (moderne).

C'est d'ailleurs la partie sud du Pérou et les bords du lac de Titicaca qui semblent avoir été, pour l'Amérique du Sud, le berceau de la syrinx, d'où elle rayonna à travers le continent. Si le climat pluvieux de la *Sierra* n'a pas permis d'extraire du sol des flûtes de Pan anciennes en roseau, nul doute qu'elles n'aient été autrefois fort nombreuses, et c'est encore aujourd'hui en Bolivie que nous les trouvons le plus répandues. Les instruments y sont à la fois plus grossiers de facture et plus compliqués de jeu. Les nœuds des roseaux ferment les tubes sonores à leur base. Ceux-ci sont reliés les uns aux autres par un jonc souple ou un roseau refendu. Les syrinx se font en quatre tailles distinctes, donnant l'octave les unes des autres ; elles s'achètent, par exemple, à Puno ou à la Paz en séries accordées, afin de pouvoir être jouées ensemble dans un même orchestre, car en Bolivie il existe encore des orchestres uniquement composés de syrinx et de *tinya!* Nous eussions considéré volontiers cette fabrication en séries accordées comme moderne, si Garcilaso[2], dont les souvenirs personnels devaient remonter à 1550 environ, ne la signalait précisément chez les *Kollas*, habitants de ces régions ; les syrinx boliviennes comportent comme jadis, accolées, mais indépendantes, deux rangées de tubes, généralement au nombre respectif de six et de sept ; mais, contrairement à ce qui se passait autrefois, les deux séries sont sonores, et l'artiste, par un léger mouvement de l'instrument sur ses lèvres, souffle à volonté dans l'une ou l'autre rangée selon qu'il veut faire vibrer une note ou une autre. Les tuyaux de ces syrinx sont ainsi accordés en gamme diatonique :



Nous avons dit que les deux séries, bien que destinées à être accolées l'une à l'autre, restaient indépendantes : aussi dit-on volontiers une paire de syrinx ; l'instrument se dédouble parfois, deux flûtistes prennent chacun une série de tubes, et jouent ensemble en se donnant la réplique. Ceci est à rapprocher de ce que nous disions plus haut des syrinx anciennes attachées par paire. Il existe des flûtes de Pan boliviennes encore plus compliquées et qui possèdent quatre rangées de tubes liées deux à deux. Le dispositif de l'accord est le suivant :



Il faut posséder un souffle de montagnard pour jouer de ces instruments.

Le *rondador* équatorien ne comporte aujourd'hui qu'une seule série de tubes, mais ceux-ci sont extrêmement nombreux ; nous en avons compté jusqu'à quarante-deux. L'instrument, assez grossier, est construit le plus souvent en roseau ; il en est de plus élégants, faits avec les tuyaux des grosses plumes de condors. La syrinx de l'Equateur est musicalement plus primitive que celle de Bolivie ; son échelle présente souvent une suite de tierces, telle que : *sol si, la do, si ré, do mi*, etc.

La flûte de Pan qui, de la Bolivie et du Pérou, rayonna sur l'Equateur, la Colombie, une partie du Brésil et de l'Argentine, gagna-t-elle le continent nord ? Il semble bien qu'elle n'ait pas franchi l'isthme de Panama. S'il existe aujourd'hui à Mexico des mendiants qui jouent de la syrinx, ils sont considérés comme tenant leur instrument d'une influence méridionale récente. M. Eduard Seler, dont les remarquables et nombreux travaux sur le Mexique font autorité, nous certifia n'avoir jamais vu dans les *Codex* anciens ou dans la céramique aucune représentation se rapprochant de la flûte de Pan, alors que tout l'orchestre autrefois en usage est souvent représenté. Les chroniques mexicaines sont également muettes à son égard. Signalons cependant la découverte récente d'une statuette d'argile[3] provenant de fouilles exécutées dans la région d'Ixtlan et qui représente certainement un musicien : dans sa main droite, il tient un *ayakastli* ou sonnaille, et dans sa main gauche, un instrument composé de quatre

1. ERIC VON ROSEN, *En Förgangen Värld*, Stockholm, 1919, p. 379-382.
2. GARCILASO DE LA VEGA, *op. cit.*, liv. II, ch. XXVI.

3. Voir sa reproduction photographique dans *Mexico antiguo*, tome II n° 6, p. 182.

tubes juxtaposés, qu'il porte à ses lèvres et qui ressemble bien à une syrinx primitive; malheureusement la facture grossière de la céramique ne permet pas d'être absolument affirmatif. Seule la découverte d'autres statuettes à représentation plus précise, à défaut de l'instrument lui-même, pourra lever les doutes qui subsistent encore. Nous sommes certains, en tout cas, que si la flûte de Pan exista jamais au Mexique, elle n'y fut ni populaire ni très répandue.

Les échelles. — Puisque les monuments écrits font défaut, ne peut-on au moins connaître les échelles en usage chez les anciens civilisés d'Amérique en étudiant les intervalles donnés par les flûtes droites et les syrinx? Répondons oui sans hésitation. Il nous a été donné au Pérou de faire sonner un nombre considérable de *kena* et d'*antara* anciennes en bon état de conservation [1]. Quelles que soient les irrégularités que l'on puisse relever, et malgré l'élimination d'instruments qui, dans leur ensemble, ne donnent pas d'intervalles satisfaisants pour nos oreilles européennes, — soit calcul, soit grossièreté de facture, — nous pouvons affirmer qu'une très forte majorité de ces flûtes donne *tout ou partie d'une échelle sonore de cinq sons au plus à l'octave sans demi-tons.* Cette constatation n'est pas une découverte, mais une confirmation. Certains auteurs avaient déjà cru pouvoir la faire par l'étude de quelques instruments [2], d'autres l'avaient niée ou mise en doute [3]. Notre observation tire sa valeur du grand nombre de flûtes étudiées; l'examen des lignes mélodiques péruviennes que nous avons recueillies nous a prouvé que nous n'étions pas dans l'erreur, puisque cette échelle subsiste encore très vivante dans le folklore contemporain. Enfin, bon nombre d'Indiens, malgré leur connaissance de la gamme diatonique moderne, restent fidèles à la gamme défective pentatonique dans la construction actuelle de leurs flûtes.

Il est des chercheurs qui, pour des régions voisines du Pérou [4], rejetant résolument les flûtes droites, dont la perce difficile et non rectifiable peut trahir la volonté du constructeur, se sont bornés à n'étudier les échelles que sur les syrinx, parce que ces instruments sont à sons fixes et que leurs tuyaux peuvent être amenés facilement à donner la note recherchée par un raccourcissement progressif, un tuyau manqué étant, en tout état de cause, aisément remplaçable. Les notes de ces syrinx, exprimées en nombre de vibrations, ont été étudiées dans leur hauteur absolue et dans leurs rapports. Il en est résulté certaines constatations, telles que l'emploi probable des premiers harmoniques des tubes fermés pour l'établissement des intervalles, la division de la quarte en deux intervalles égaux, non admis par notre système musical européen, etc. A notre avis, ces faits, bien qu'intéressants, sont poussés peut-être trop loin et avec une précision superflue, presque nuisible. On n'a pas le droit d'appliquer à des peuples civilisés, soit, mais encore en enfance dans l'art musical, des méthodes par trop supérieures à leur culture, au risque de leur faire dire ce qu'ils n'ont jamais pensé. L'utilité de l'étude des intervalles par le rapport exact des nombres de vibrations des notes n'apparaîtrait pour nous que pour des intervalles différents de ceux que nous reconnaissons comme musicaux ou plus faibles que notre demi-ton, tels, par exemple, que les admettent certains peuples orientaux. Or les Quéchuas chantent et chantaient « juste », nous avons plusieurs témoignages de chroniqueurs sur ce point; ils avaient les mêmes intervalles que les nôtres, s'ils ne les connaissaient pas tous. Actuellement, leur oreille est au moins égale en finesse à celle de nos paysans.

On ne peut non plus, sans crainte d'erreur, déduire des lois générales d'une étude portant sur un nombre trop restreint d'instruments. Nous nous rappelons avoir fait sonner une jolie *antara* qui donnait, avec un degré de justesse tout à fait satisfaisant, la gamme par tons entiers de six degrés à l'octave; que le hasard eût rapproché, entre nos mains, un ou deux autres instruments à échelle semblable, une loi aurait pu en être déduite. Nous nous sommes bien gardés d'en conclure quoi que ce soit. Enfin, loin de supprimer toute interprétation, nous estimons nécessaire de faire entrer loyalement en ligne de compte la manière de jouer de l'Indien, qui, tel un flûtiste européen, tend à rectifier en jouant une note trop haute ou trop basse par un léger mouvement de l'incidence de l'embouchure sur ses lèvres.

En résumé, la recherche des échelles ne peut être utilement entreprise que sur un grand nombre d'instruments, en négligeant les cas particuliers, quelque intéressants qu'ils puissent paraître, et l'on devra tenir largement compte de l'état de culture des peuples étudiés dans les déductions que l'on sera amené à tirer des faits.

Faut-il étendre la constatation de l'existence de l'échelle pentatonique aux autres peuples indiens civilisés? La question au Mexique n'est pas résolue; la vingtaine de *chirimías* anciennes que nous avons pu faire vibrer nous paraît bien confirmer que la gamme défective des Quéchuas existait chez les Aztèques [5], mais nous ne pouvons l'affirmer, d'autant plus que, le folklore mexicain n'étant pas étudié, son appui nous fait défaut pour étayer notre croyance. Les quelques mélodies publiées par C. Lumholtz dans son *Unknow Mexico* manquent tellement de caractère et font un tel usage des demi-tons que nous n'en pouvons rien déduire.

Instruments à cordes. — L'Amérique précolombienne a-t-elle connu les instruments à cordes? La question ne se pose que pour l'arc musical, ancêtre pauvre et honteux du violon. Cet arc, sous des formes un peu différentes, est signalé en Californie, au Mexique, dans l'Amérique centrale, en Colombie et en Patagonie. Existe-t-il dans la région péruvienne? C'est peu probable; nous ne l'avons jamais rencontré ni vu décrire. Il consiste en un arc en bois de grandeur très variable (un pied à six pieds) que sous-tend une corde légère, soit d'une extrémité à l'autre du bois, soit avec un relai à son centre. Tantôt l'arc, de grande taille, est fixé à une grosse calebasse qui lui sert de résonnateur, et le joueur bat un rythme sur la corde ou sur ses segments au moyen de deux baguettes [6]; tantôt, long de trente à quarante centimètres et de préférence en os, il est tenu par une de ses extrémités dans la main gauche de l'instrumentiste, par l'autre dans sa bouche, tandis qu'un bâton servant d'archet frotte la corde que le joueur

1. Nous publierons ailleurs la reproduction photographique d'un rand nombre d'instruments anciens, en y joignant l'indication de leurs échelles respectives.

2. Carl Engel, *op. cit.*, ch. vi.

3. Charles W. Mead, *op. cit.*, p. 31.

4. Erich M. Von Hornbostel, *Uber einige Panpfeifen aus Nordwestbrasilien*, Borlin, 1910.

5. Ces flûtes donnent en majorité l'échelle défective composée, en montant, de : un ton, un ton, uno tierce mineure, un ton.

6. Carl Lumholtz, *El Mexico desconocido*, p. 463.

raccourcit plus ou moins au moyen des doigts libres de sa main gauche. Dans ce dernier cas l'instrument fait entendre des sons très faibles, perceptibles pour le joueur seul[1].

L'absence de toute description chez les premiers chroniqueurs, de toute représentation dans les *Codex*[2] et le fait que l'arc musical existe avec ces formes en Afrique, font croire qu'il a été importé en Amérique par les esclaves nègres. En outre, il est connu au Guatemala, au Honduras, sous le nom de *Carimba* ou de *Caramba*, mots d'origine africaine comme *marimba*. Bien que l'emploi de l'arc soit entré depuis longtemps dans les mœurs de certaines tribus indiennes, pourtant rebelles à la civilisation extérieure, telles que les habitants de la Sierra de Nayarit au Mexique, bien que cet instrument soit familier aux primitifs Patagons et Araucans de l'extrême Sud américain, on admet aujourd'hui, d'une manière générale, que l'arc musical n'est pas précolombien. L'absence d'instruments à cordes en Amérique est un argument de plus en faveur de la thèse du complet isolement dans lequel a vécu le nouveau continent vis-à-vis de l'ancien.

Il nous reste quelques mots à dire sur deux instruments nettement européens, mais qui, par leur popularité et leur transformation locale, ont acquis droit de cité chez les Indiens : le *charango* et la harpe.

Le *charango* est une espèce de mandoline ou *bandurria;* mais tandis que celle-ci possède six cordes doubles, le *charango* n'en conserve que cinq. Sa particularité consiste dans l'utilisation pour sa caisse sonore d'une carapace de tatou[3]. Cet animal se nomme *kirkinču* en quéchua, d'où l'appellation de *charango*, de *kirkinču* qu'on donne à l'instrument dans la Sierra andine. Les joueurs de *charango* sont plutôt des métis que des Indiens purs. Sa fabrication peut varier beaucoup en perfection selon l'habileté manuelle ou... les moyens du possesseur.



Fig. 787. — *Charango* (Pérou-Bolivie).

La harpe au Pérou est devenue complètement indienne. On la trouve partout dans la Sierra entre le Cuzco et Quito. Elle existe également au Mexique. C'est un instrument rustique, sans pédales, au son assez grêle et d'une étendue habituelle de cinq octaves; sa forme est voisine de celle des instruments européens. Sa caisse de résonnance en bois est plus large, surtout à la base, que celle des harpes modernes. Deux béquilles la supportent, de sorte que l'instrument est pour ainsi dire horizontal lorsque le harpiste en joue assis au repos; mais il n'est pas seulement destiné à l'artiste sédentaire qui tout un jour redira sans fin un même air, il suit encore les ébats des danseurs ou la marche d'un *pasacalle*; en ce cas le harpiste, qui joue en s'avançant, tient l'instrument renversé, la tête en bas, dans ses bras L'effet produit par un groupe de harpistes en marche est vraiment fort curieux.

Conclusion. — La comparaison du matériel sonore en usage chez les Quéchuas et les Aztèques nous amène à la constatation suivante : ces peuples ont possédé chacun des instruments de même nature, mais de formes propres, très différentes les unes des autres. Ainsi, qu'il s'agisse des tambours, le *wewetl* et le *teponastli* ne ressemblaient en rien au *wankar* et à la *tinya*; qu'il s'agisse des flûtes ou des syrinx, la *kena* était sans bec, alors que le *wilapitstli* en possédait un; quant à la *antara*, elle était inconnue au Mexique. Les seuls représentants communs aux Péruviens et aux Mexicains se réduisent aux sonnailles, à la conque et aux sifflets, pauvres instruments trop primitifs pour conclure à une influence quelconque, au moins musicale, exercée par l'un des deux peuples sur l'autre.

II

PLACE QUE TENAIT LA MUSIQUE DANS LA VIE PUBLIQUE DES MEXICAINS ET DES PÉRUVIENS

La musique était intimement liée à la vie publique des Indiens. Leurs cérémonies religieuses ou politiques, aussi nombreuses au Mexique qu'au Pérou, comportaient des rites précis; la danse et le chant y étaient associés. Aux fêtes mensuelles régulières venaient s'ajouter les manifestations extraordinaires motivées par un événement guerrier ou dynastique. Ces cérémonies se déroulaient soit au Cuzco, soit à Mexico, avec un luxe extrême de costumes et une étiquette curieuse.

Il fallut créer des écoles de danse et de musique, des sortes de conservatoires. Sahagun[4] nous dit qu'à l'époque de la conquête il existait à Mexico une maison nommée *miškoakali*[5], où se réunissaient tous les chanteurs de la ville et de Tlatelulco pour y attendre les ordres du monarque, au cas où celui-ci aurait voulu se donner le spectacle d'une danse, ou entendre une nouvelle composition. Les instruments nécessaires à l'*areyto*[6] y avaient été préparés d'avance, tels que *wewetl, teponastli*, flûtes et sonnailles, et tout un magasin d'accessoires permettait de revêtir les costumes, masques et ornements en rapport avec la danse ou le chant demandé, selon qu'il s'agissait d'une cérémonie de l'Anahuac[7] ou d'une fête en honneur chez l'un des peuples qui avait été rattaché à Mexico.

Au Pérou, il semble bien que le caractère des écoles de chant fut assez différent; il ne s'agissait pas tant d'être prêt à donner une réjouissance à l'Inca, que de perpétuer par la transmission orale le souvenir des hauts faits et des grands événements de l'empire. En ce pays où l'écriture faisait défaut, on apprenait l'histoire au moyen de longs poèmes épiques

1. Dr Robert Lehmann-Nitsche, *Patagonische Gesänge und Musikbogen* (*Anthropos*, Bd. III, 1908).
2. Eduard Seler, *Mittelamerikanische Musikinstrumente* (Globus, Bd. 76, 1899).
3. Voir fig. 780.
4. Sahagun, *op. cit.*, liv. VIII, ch. xx.
5. De *miškoatl*, tourbillon, et *kali*, salle, maison.
6. Mot d'origine caraïbe importé par les Espagnols au Mexique et signifiant, comme *mitote*, bal, danse.
7. Plateau de Mexico.

où le merveilleux se mêlait aux faits véritables. Les jours de fête, ces récits chantés par les *amauta* et les *harawek* s'intercalaient entre les danses solennelles. Les Quéchuas remplaçaient l'écriture par des moyens mnémotechniques fort ingénieux; le plus répandu se nommait *kipu;* c'était une longue frange dont les brins, diversement colorés, portaient des nœuds de formes spéciales plus ou moins allongés. Les *kipukamayok* apprenaient, dans les écoles dont nous venons de parler, la manière d'utiliser ces franges comme machines de calcul et aussi comme aide-mémoire pour retenir les poésies et les chants à la conservation desquels ils étaient préposés. Bien des auteurs ont vanté la mémoire étonnante des vieux Indiens; une partie de leur mérite doit sans doute être reporté aux *kipu*.

A côté des écoles de chant, il existait chez les peuples que nous étudions une sorte de théâtre. Au Mexique, le Père Acosta[1] et Sahagun[2] parlent tous deux des représentations que donnaient les Aztèques pour commémorer les événements importants. Le théâtre se composait d'un terre-plein carré et découvert, situé en général au centre du village. Ce terre-plein, haut de six à huit pieds, permettait sur toutes ses faces de voir le jeu des acteurs. Les jours de représentation, il était orné avec soin de branches et de fleurs; les acteurs, revêtus de costumes appropriés et la figure généralement masquée, y représentaient des actions guerrières, — souvent par trop prises au sérieux! — mais les genres comique ou satirique n'étaient cependant pas inconnus. A la suite de la représentation avait lieu le bal, auquel les acteurs costumés se mêlaient. Au Pérou, la grande place du Cuzco vit des représentations du même ordre; l'Inca les honorait de sa présence, et les *curacas*[3] et les *orejones*[4] ne dédaignaient pas d'y prendre part en qualité d'exécutants. C'est à peine si de ces pièces quelques titres sont parvenus jusqu'à nous.

Revenons aux danses chantées mexicaines. Elles étaient principalement exécutées en l'honneur du dieu de la guerre ou du dieu de la pluie, divinité qu'il convenait, en ces pays agricoles, de se rendre propice à tout prix, ou encore à l'occasion de la récolte des plantes sacrées[5], et elles comportaient des paroles appropriées aux circonstances. Torquemada[6] nous dit qu'elles avaient lieu sur les places des villages, ou dans les vastes *patios* des maisons nobles. Quelques jours avant la fête, le choix des airs dansés était arrêté, et si l'on devait exécuter une composition nouvelle, elle était soigneusement répétée à voix faible. Le matin de l'exécution, on disposait au centre de la place une grande natte au milieu de laquelle étaient placés les deux tambours : *wetwetl* et *teponastli*. La danse commençait tantôt à l'aurore, tantôt au milieu du jour, elle se prolongeait assez tard, et souvent le cortège ne regagnait que dans la nuit le logis d'où il était parti le matin en chantant. Voici, d'après le même auteur, la description d'un *mitote*[7] type :

« Lorsqu'ils veulent commencer la danse, trois ou quatre Indiens font retentir des sifflets très aigus, puis les tambours sont battus sourdement, la sonorité s'élevant peu à peu. La troupe des danseurs, en entendant le prélude des tambours, comprend quels sont le chant et la danse à interpréter, et elle les commence aussitôt. Les danses du début s'exécutent sur un ton grave, comme bémolisé (*sic*), et lentement, le premier étant en conformité avec la fête; deux coryphées l'entonnent, puis tout le chœur le poursuit, chantant et dansant à la fois. Ces gens remuent les jambes aussi adroitement que les plus habiles danseurs espagnols; et, qui plus est, le corps entier, la tête aussi bien que les bras et les mains, suit une cadence si bien réglée et concertée que l'on ne peut constater une différence d'un demi-temps dans ses mouvements; en outre, ce que l'un fait avec le pied droit et avec le pied gauche, tous le font en même temps et en mesure. De sorte que les tambours, le chant et les danseurs ont une cadence concertée et commune qui ne diffère pas d'un iota entre les uns et les autres. Les bons danseurs d'Espagne qui les voient s'en émerveillent et ils estiment beaucoup les danses et les bals de ces naturels ainsi que le grand ensemble et le sentiment qu'ils y mettent[8]. »

Les danseurs forment des cercles concentriques : ceux qui sont placés à l'extérieur de la ronde doivent, à cause de l'espace plus grand qu'ils ont à franchir, exécuter deux mouvements dans le temps que les autres en font un; leur mérite est de ce fait accru. Ceux qui font partie de la ronde elle-même sont tous tenus de faire synchroniquement des mouvements identiques. Ceux qui sont au centre du chœur se contentent d'exécuter des gestes lents et graves, ils lèvent et abaissent les bras avec grâce. Chaque couplet était répété trois ou quatre fois. A peine un chant était-il terminé, que le rythme des tambours en annonçait un autre et la danse allait s'accélérant. Des enfants de sept à huit ans prenaient part à ces ébats et s'y comportaient aussi bien que leurs pères; leurs voix hautes se mêlaient à celles des hommes et apportaient dans le chant la variété de leur timbre. Enfin quelques bouffons, habillés avec les costumes d'autres peuples et contrefaisant le langage de ceux-ci, jetaient une note gaie dans la fête. Des boissons spéciales circulaient parmi les danseurs; loin d'étancher la soif, elles ne faisaient qu'échauffer les têtes, et les mouvements finissaient par s'exécuter en un tournoiement vertigineux; ainsi la fête s'achevait dans un état d'exaltation extrême et d'ivresse particulière. Le nombre des exécutants était très élevé, tous les grands chroniqueurs sont d'accord sur ce point et parlent de mille danseurs et parfois d'un chiffre deux et trois fois supérieur. Même en tenant compte de l'exagération de l'époque, il faut admettre que beaucoup de gens participaient à ces fêtes. Les danseurs revêtaient leurs plus riches vêtements; ils tenaient dans les mains des emblèmes, des guirlandes, des bouquets de fleurs ou des plumes rares. Le spectacle d'un *mitote* devait être fort beau, et nous comprenons les pages enthousiastes qui ont été écrites à ce sujet.

Le P. Acosta[9] nous donne de *mitote* exécutés dans une cour de temple ou de palais une description voisine de celle que nous venons de transcrire. Nous y retrouvons les deux tambours, les cercles concentriques, les mouvements d'ensemble et l'occupation du centre des cercles par les seigneurs revêtus de leurs

1. Acosta (Joseph de), *Historia natural y moral de las Indias*, liv. VI, ch. xxviii.
2. Sahagun, *op. cit.*
3. Prêtres.
4. Nobles.
5. Notamment d'un cactus nain dont on extrayait un liquide qui, fermenté, produisait une boisson enivrante.
6. Torquemada, *Monarquia indiana*, liv. XIV, ch. xi.
7. Bal, danse.
8. Torquemada, *op. cit.*, liv. XIV, ch. xi.
9. *Op. cit.*, liv. VI, ch. xxviii.

plus beaux atours et faisant des gestes lents et gracieux.

Au Yucatan, les Mayas possédaient une sorte de jeu qui s'est étendu au Mexique entier et qui subsiste encore en partie aujourd'hui : on dressait au centre d'une place un mât élevé, de l'extrémité duquel pendaient des cordes nombreuses, beaucoup plus longues que le mât n'était haut. Chaque joueur s'emparait de l'extrémité d'une corde et, à un signal, tournait autour du mât en bondissant et décrivait sur le sol des boucles qui avaient pour conséquence de nouer et de dénouer en cadence les cordes. Ce jeu ressemblait beaucoup à ce que nous nommons « les pas de géants ». Les danseurs revêtaient de brillants costumes et prenaient des déguisements d'oiseaux dont ils étaient sensés imiter les vols et les sauts.

Même dans les fêtes religieuses, où la danse était exécutée en l'honneur d'un dieu, le peuple puisait en elle un élément évident de plaisir et de récréation.

Pour les fêtes guerrières, les hommes seuls étaient admis, ainsi que pour la fameuse danse de la Victoire, où les vainqueurs forçaient les vaincus à danser jusqu'à ce qu'ils tombassent morts d'épuisement, forme relativement douce des innombrables sacrifices humains qui ensanglantèrent, dans un but religieux, la terre du Mexique.

Les chants rituels, les chants dansés des anciens Aztèques sont aujourd'hui oubliés; nous n'en retrouvons des échos affaiblis et modernisés que chez les Indiens de la Sierra de Nayarit; ils ont perdu presque tout caractère.

Au Pérou, dans les nombreuses fêtes des Quéchuas, la danse chantée était en honneur autant qu'au Mexique, mais les figures en étaient différentes. Il n'est pas fait mention chez les vieux auteurs de l'emploi des rondes concentriques, de ce tourbillonnement rapide aux gestes simultanés et de cette exaltation volontaire. La musique devait nécessairement se ressentir du caractère des sujets de l'Inca. Ils avaient su se montrer des guerriers, l'étendue de l'empire par conquêtes successives le démontrait assez ; mais il faut cependant reconnaître que les combats dans l'ancien Pérou avaient été beaucoup moins meurtriers qu'au Mexique; la guerre était de courte durée et le soldat ne pensait qu'à retourner à la terre, les Quéchuas étant avant tout des agriculteurs. Jamais le Pérou ne connut les hécatombes rituelles du Mexique; si l'on admet généralement aujourd'hui qu'il y eut dans le *Tawantinsuyu*[1] quelques sacrifices humains, surtout de jeunes enfants, et dans des cas bien particuliers, il faut reconnaître que les victimes habituelles offertes aux dieux étaient des animaux, surtout des lamas. La musique péruvienne ne devait donc pas avoir le caractère véhément de celle des Aztèques.

Les Quéchuas avaient des fêtes mensuelles régulières; le mois n'était pas comme au Mexique de vingt jours, mais bien de vingt-huit; c'était un mois lunaire. Parmi ces fêtes, quatre d'entre elles, en dehors des cérémonies extraordinaires, avaient une importance et une durée exceptionnelles : c'étaient en juin l'*Intip-raymi*, ou grande fête du soleil, en septembre la *Situa*, qui devait éloigner du Cuzco et des agglomérations les épidémies et les maux de toutes sortes, en novembre les longues cérémonies et les épreuves que devaient subir les jeunes gens de caste noble pour être reçues *orcjones*, enfin en mars la rénovation du feu sacré. Ces fêtes avaient un caractère religieux très net ; on s'y préparait en s'abstenant de certains aliments, surtout du piment, et en observant la continence. Elles débutaient par des sacrifices de lamas dont les entrailles palpitantes permettaient aux prêtres, tels les aruspices romains, de dire si la victime était agréée ou non, si le dieu était satisfait ou en courroux; elles se poursuivaient par des libations rituelles; puis, suivant un cérémonial qui variait avec la fête, le cortège officiel se déroulait en longue procession vers l'endroit où les réjouissances proprement dites devaient avoir lieu. C'était l'heure des *taki*, c'est-à-dire des chants et des danses, le mot enfermant les deux acceptions. Le P. Cobo[2], après nous avoir dit qu'il n'y avait pour ainsi dire pas de danse sans chant, et que chaque danse avait son chant propre, nous décrit la parure des exécutants. Les costumes variaient avec les fêtes et au cours des fêtes, et telle couleur prohibée à une époque était obligatoire à une autre. Les ornements et les vêtements de plume étaient en grand honneur. Que l'on ne se méprenne pas sur l'emploi des plumes dans la parure. Les Quéchuas savaient en recouvrir une trame et, en les imbriquant à la manière dont l'oiseau les porte naturellement, ils parvenaient à façonner des manteaux souples d'une richesse extrême et d'un coloris brillant. Les danseurs ainsi parés devaient donner à la fête un éclat incomparable.

Le caractère des danses variait beaucoup. Les unes étaient graves, les autres gaies. Chaque province avait son répertoire propre, et les échanges de chants étaient prohibés. Certaines danses n'admettaient que les hommes, par exemple celles des *Guanacos* où les exécutants étaient couverts de peaux de bête : puma, cerf, etc., dont la tête naturalisée leur servait de coiffure; la céramique ancienne nous a conservé l'image de ces rondes parées où les danseurs portent des peaux d'animaux ou de grandes ailes de condor, et leur usage n'a pas disparu complètement; on en retrouve nettement la trace dans des déguisements modernes revêtus par exemple à l'époque de la *Navidad* dans la région du Titicaca. Une autre danse ancienne nommée *guayayturilla*, et qui admettait les deux sexes, exigeait des exécutants un large bandeau frontal d'or ou d'argent. La danse *guayaya* était réservée à l'Inca; ne pouvaient y participer que les gens de sang royal portant des étendards ou des insignes de commandement. La danse était menée au son d'un grand tambour porté par un homme et frappé par une femme. Les pas, ainsi que la musique, en étaient graves, sans sauts ni mouvements désordonnés; hommes et femmes alternant se tenaient par la main en une longue file, ou bien formaient des files distinctes. La danse commençait hors de la présence du souverain ou de celui qui le représentait; les files parallèles se rapprochaient peu à peu de l'endroit où il était assis, avançant et reculant en cadence; on semblait vouloir l'inviter à participer à la fête, et il se laissait enfin convaincre. Une autre danse noble, très estimée, et que Cobo juge particulièrement intéressante, était exécutée par trois personnages seulement : un seigneur ayant à sa droite et à sa gauche une jeune *ñusta*[3] décrivait avec elles, en les tenant par la main et sans jamais les lâcher, des voltes et des lacets multiples.

1. Nom donné par les Quéchuas à empire incasique et qui signifie : « les quatre provinces unies ».

2. P. Cobo, *op. cit.*, t. IV, liv. XIV, ch. XVII.

3. Jeune fille noble.

Cette forme de danse était encore pratiquée à Tarma il y a quelques années; on y jouait, en le déformant, un épisode tragique de la conquête : la capture d'Atahualpa par Pizarro[1]. Ces danses, ou *taki*, avaient toutes des dénominations, les chroniqueurs nous les ont conservées en partie. C'était par exemple la danse *huayllina* reprise quatre fois par jour pendant l'*Intip-raymi* et entrecoupée d'exclamations où le mot triomphe revenait en manière de refrain. Pour la *Situa*, fête de l'expulsion des maladies, après les ablutions (faites à l'aube, tous entonnaient le chant *alausitua*, tandis que les *antara* exécutaient l'air *tica-tica*. Aux cérémonies d'épreuves des jeunes *orejones*, retentissait le *taki huari*; ce chant qui, disait-on, remontait à Manco-Capac, n'était exécuté qu'à cette occasion, conformément aux ordres donnés par ce prince à l'origine. On dansait aussi à la fin des épreuves, après les exercices d'endurance des jeunes (élus, le *taki coyo* ou kolli, c'est-à-dire la danse des jambes souples et agiles, la danse légère. Les chroniqueurs nous ont ainsi conservé, avec la place que tenaient ces chants et ces danses, des dénominations qu'une orthographe fantaisiste rend malheureusement souvent incompréhensibles; mais là s'arrête leur œuvre; aucune notation n'a été prise, nous ne possédons plus que des titres. Pour les récits épiques, nous retrouvons encore chez Betanzos[2] et Gamboa[3] des passages de la légende des hauts faits du grand Inca Pachacutec. Quant à l'art dramatique, Ollantay[4] n'est qu'une adaptation de l'œuvre ancienne, en quéchua il est vrai, mais conçue à l'européenne; quelques fragments authentiques y sont probablement incorporés. L'ensemble de ces documents constitue un bien faible bagage.

La disparition des œuvres anciennes a-t-elle été naturellement provoquée par le contact d'une civilisation plus avancée qui s'imposait par sa seule présence? Y a-t-il plus? Hélas! oui, le fanatisme espagnol a rencontré en Amérique un nouveau théâtre d'exploits, l'esprit destructif des conquérants trouva à s'employer. Sous prétexte d'extirper l'idolâtrie, une lutte sans merci fut entreprise contre toutes les manifestations religieuses des Indiens. Si les soldats mirent à sac les demeures et les temples, le clergé s'attaqua aux cérémonies du culte, aux jeux, aux réjouissances, aux danses et aux chants; il ordonna la destruction des instruments qui venaient en aide aux Quéchuas pour retenir l'histoire de leurs aïeux, les *kena* et les *antara* ne trouvèrent pas même grâce devant lui! Cette lutte vaut d'être contée. L'esprit de l'Inquisition s'y retrouve tout entier. Voici quelques faits : dès 1583, le concile provincial de Lima ordonne aux évêques de faire détruire systématiquement tous les *kipu* « par lesquels les Indiens conservent la mémoire de leurs rites, de leurs cérémonies et de leurs lois iniques[5]. » Les défenses des *Constituçiones synodales* de l'archevêché de Lima (1614) vont plus loin; elles avertissent les représentants du culte de ne pas permettre « les danses, chants ou takis anciens en langue maternelle ou générale (c'est-à-dire en dialecte local ou en langue quechua) et d'avoir à brûler les instruments qu'ils (les Indiens) possèdent, tels que tambourins, têtes de cerf[6], *antara*, ornements en plumes, etc., leur laissant uniquement les grands tambours dont ils se servent dans les danses de la fête du *Corpus Cristi* (Fête-Dieu)[7] ».

Quelques années plus tard, le Père Pablo Joseph de Arriaga, dans son *Extirpacion de la Idolatria del Piru*, se vantera d'avoir, au cours d'un voyage à travers le pays en 1617, découvert et châtié 679 ministres du culte ancien, d'avoir détruit 603 *waka*[8] principales et 3,418 *konopa*[9]; il reproduit à la fin de son livre les questionnaires dont les visiteurs ecclésiastiques devaient se servir dans leurs tournées, ainsi que les édits prohibant les danses et les chants de l'époque de la fête des moissons, la danse *aypa* ou *quencu* et finalement toutes danses anciennes.

Dans sa pastorale de 1649, l'archevêque de Lima, Villagomez[10], reproduit les prohibitions antérieures en déterminant les châtiments corporels qui seraient infligés en cas d'infraction. Par exemple, chanter et danser l'*ayrihua* était puni de cent coups de fouet et d'une semaine de cachot. En cas de récidive, le délinquant était remis au bras séculier qui se chargeait d'administrer le châtiment convenable...

Au Mexique, destructions et défenses furent aussi nombreuses et aussi féroces qu'au Pérou. Torquemada, après avoir expliqué l'origine fabuleuse du *mitote*, a bien le soin de nous dire « qu'on ne laisse plus les Indiens chanter leurs chants anciens, parce qu'ils sont pleins de réminiscences diaboliques[11] ». Sahagun nous explique en détail les raisons de ces défenses : « Notre ennemi sur la terre (le diable) se ménage un bois épais sur un terrain difficile, rempli d'abîmes, pour y dresser ses méfaits et s'y tenir à l'abri de toute recherche, comme font les fauves et les serpents venimeux. Ce bois et ces abîmes, ce sont ces chants mêmes dont il donna la trame sur terre pour qu'on en fît usage à son service comme des louanges à son honneur dans les temples et au dehors... » Et plus loin : « Il est en effet bien reconnu que la caverne, le bois ou les abîmes dans lesquels ce maudit ennemi se cache, ce sont les cantiques et les psaumes qu'il a lui-même composés et qu'on lui chante sans qu'ils puissent être compris dans leur signification réelle, si ce n'est par ceux qui sont naturellement accoutumés à cette sorte de langage. Il en résulte qu'on chante assurément tout ce qu'il veut, guerre ou paix, louange à sa gloire ou mépris au Christ, sans que rien ne puisse être compris par le reste des hommes[12]. »

Tous les prêtres n'eurent pas cette haine absurde et cette incompréhension des chants anciens. Certains d'entre eux cherchèrent au contraire à utiliser l'attrait des Indiens pour la musique, en substituant des paroles de la liturgie catholique aux textes anciens; ils donnèrent ainsi aux nouveaux convertis l'habitude de louer le Seigneur sur des monodies qui depuis longtemps leur étaient familières et qu'ils aimaient. Nous avons trouvé plusieurs passages relatifs à ces adaptations; en voici un de Garcilaso : l'auteur

1. Voir la description qu'en donne l'auteur des *Azucenas quechuas*, p. LIX.
2. BETANZOS (JUAN DE), *Suma y Narracion de los Incas*.
3. GAMBOA (SARMIENTO DE), *Segunda Parte de la Historia general llamada indica*.
4. *Ollantay*, drame en vers quéchuas du temps des Incas, traduit et commenté par Gavino Pacheco Zegarra, Paris, 1878.
5. Premier concile provincial liménien, ch. XXXVII.
6. Appelées en quéchua *suxra*, sorte d'instrument de musique auquel les Indiens attachaient une grande importance rituelle et qu'il nous est aujourd'hui difficile de définir exactement.
7. *Constituciones synodales del Arzobispo de los Reyes en el Peru*, 1614, titre I, ch. VI.
8. Lieu, autel consacré au culte.
9. Objet rituel.
10. VILLAGOMEZ (D. PEDRO DE), *Exortaciones e instruccion acerca de las Idolatrias de los Indios del Arzobispado de Lima*.
11. TORQUEMADA, *op. cit.*, liv. VI, ch. XLIII.
12. SAHAGUN, *op. cit.*

décrit d'abord la fête dans laquelle la famille royale et ses proches, seuls admis, préparaient une terre consacrée au dieu Soleil, à Collcampata, tout près du Cuzco; les chants étaient composés sur la signification de *haylli*, qui en quéchua veut dire triomphe, parce qu'ils triomphaient de la terre en la labourant et la retournant pour qu'elle porte des fruits. Et Garcilaso ajoute : « Ces chants des Indiens et leur ton paraissaient intéressants au maître de chapelle de l'église cathédrale (du Cuzco), et il fut composé en 1551 (moins de vingt ans après la prise de la ville par les Espagnols) une chanson en chant d'orgue pour la fête du Saint Sacrement, contrefaisant très au naturel le chant des Incas. Huit enfants métis, mes condisciples, vêtus comme des Indiens, des instruments de labour dans les mains, représentant dans la procession le chant et le *haylli* des Indiens, sortirent, aidés au refrain des couplets par toute la maîtrise, au grand contentement des Espagnols et joie extrême des Indiens, qui voyaient qu'avec leurs chants et danses on solennisait la fête de N. S. Dieu, lequel ils nomment Pachacamac, qui veut dire celui qui donne vie à l'univers[1]. »

Malgré les prohibitions que nous venons de rapporter et les châtiments qui en furent la conséquence, ces tentatives d'adaptation des chants anciens durent se renouveler assez souvent. Nous en trouvons une preuve dans les nombreux cantiques catholiques chantés aujourd'hui dans la Sierra sur des airs indiens. D'ailleurs les Quéchuas, sous des apparences de conversion, ont su conserver leurs fêtes, surtout lorsqu'ils pouvaient en faire coïncider la date avec celle des fêtes de l'Eglise catholique; il en fut ainsi longtemps pour le *Corpus Cristi*, qui se confondait pour les Indiens avec l'*Intip-raymi;* peut-être tout sentiment du culte ancien n'est-il pas encore effacé aujourd'hui dans leur cœur.

A côté des chants rituels plus ou moins officiels, il existait une musique domestique, intime, que les *Conquistadores* ont été impuissants à étouffer, du moins au Pérou, car elle subsiste d'une manière indéniable dans le folklore contemporain; sa forme la plus caractéristique est celle du *harawi*, chant d'amour triste et tendre. Le mot *harawi* est devenu successivement dans la bouche des Espagnols *harabi* ou *haravi*, ce qui est tout un, en raison de la constante confusion des *v* et des *b* en castillan, puis *yaravi*. Nous avons vu plus haut l'importance du chant d'amour à l'époque des Incas. Quant aux danses, elles se sont uniformisées avec la disparition graduelle des fêtes de l'ancienne religion; la *kaswa* en est la forme présente la plus typique[2]. Les costumes revêtus aujourd'hui pour les réjouissances ne sont à première vue que des mascarades grossières, ils contiennent cependant bien des vestiges anciens qu'il serait intéressant de noter avant qu'ils ne s'effacent pour toujours.

RAOUL D'HARCOURT.

Octobre 1920.

---

1. GARCILASO DE LA VEGA, *op. cit.*, liv. V, ch. II.
2. Voir plus loin, p. 3367.

DEUXIÈME PARTIE

LE FOLKLORE MUSICAL DE LA RÉGION ANDINE ÉQUATEUR, PÉROU, BOLIVIE.

AVANT-PROPOS

Les flûtes et les syrinx trouvées dans les tombes indiennes nous ont éclairés sur l'avancement de leur facture et sur les échelles employées autrefois par les Quéchuas; les chroniques nous ont dit la place qu'occupait la musique dans les fêtes et dans la vie privée de l'Indien; mais, en l'absence de documents écrits, le folklore contemporain seul fera connaître en partie ce que pouvait être cette musique. Pour cela il faudra relier le présent au passé, en s'efforçant de tenir compte des diverses influences qui ont produit l'évolution du folklore et qui devront être déterminées minutieusement. La tradition orale, conservée fidèle grâce à l'exceptionnel relief du sol[3] qui sépara les habitants des Hauts Plateaux andins de ceux des centres européens établis sur la côte du Pacifique, nous permettra les notations nécessaires.

Un point cependant restera dans l'ombre : comment les anciens Péruviens concevaient-ils la musique? Symbolique à la manière des Extrême-Orientaux, en tenant compte du degré supérieur de culture atteint par ces derniers? C'est possible et même probable, d'après certains indices; mais l'hypothèse joue dans cette appréciation un trop grand rôle, et ce n'est pas sur une hypothèse que nous désirons édifier notre travail de reconstitution.

Quand ce qui reste de l'ancienne musique indienne du temps des Incas aura pu être dégagé, et que les caractères en auront été définis, nous tenterons de la comparer au folklore musical indien de toute l'Amérique. Malheureusement l'étude n'en est pas beaucoup plus avancée pour les autres pays de l'Amérique du Sud, pour l'Amérique centrale et une bonne partie de l'Amérique du Nord, que pour la région andine de la Paz à Quito avant nos recherches; les documents sont rares et incomplets. Par contre, aux Etats-Unis, d'importantes cueillettes ont été faites qui pourront être mises en parallèle avec les nôtres; précisons toutefois dans quelle mesure la comparaison pourra s'établir avec fruit. Au nombre des anciens civilisés dont l'état d'avancement esthétique serait à rapprocher, on ne peut compter que deux groupements : sur le territoire du Mexique et du Guatemala, les Aztèques et les Mayas, et en Equateur, au Pérou et en Bolivie, les Quéchuas, Aymaras et Yuncas. Or, au Mexique et au Guatemala, l'étude du chant populaire contemporain est à peine ébauchée et, de plus, nous avons des raisons de croire que ce chant populaire a malheureusement été pollué par l'influence européenne. Il ne reste donc plus à opposer au folklore andin que celui des tribus Peaux-Rouges des Etats-Unis. S'il existe quelques

---

3. Les vallées qui furent le berceau des anciennes civilisations indiennes sont situées 00 et 4000 mètres d'altitude, derrière la première Cordillère.

rapports dans les échelles, dans certaines formules mélodiques et rythmiques, entre cette musique et celle des anciens civilisés dont nous parlons plus haut, d'un côté nous nous trouvons en présence d'une monodie primitive, plus rythmique que mélodique, près de la parole, quelquefois du cri, sans caractère modal nettement défini, de l'autre nous rencontrons des lignes mélodiques accusant, on le verra, tous les caractères d'une musique évoluée, pleine d'invention mélodique, possédant un sens de l'équilibre, une tenue esthétique qui fait penser aux chants de nos vieux pays d'Europe.

Aussi intéressante qu'ait pu être leur civilisation, les Quéchuas ne peuvent cependant pas prétendre à être mis sur le même plan que les Egyptiens, les Grecs ou les Latins. D'où vient donc le degré d'avancement artistique que révèlent nombre de monodies rangées par nous dans la catégorie des indiennes pures, et dont plus d'un lecteur pourrait s'étonner? Expliquons notre pensée sur ce point. Cette étude sera basée sur des notations prises au Pérou ces dernières années, c'est-à-dire sur un folklore récent qui, s'il est traditionnel, reste en pleine vie et en continuelle transformation. Si nous constatons que les mélodies indiennes pures sont nettement autochtones, qu'elles sont bâties sur une même échelle pentatonique, que certains rythmes et certains tours mélodiques leur sont propres, qu'il s'en dégage un véritable style, peut-on cependant prétendre que ce style soit resté étranger à toute influence? Non, car la région andine, toute difficile d'accès qu'elle soit encore, n'a pu être entièrement protégée des contacts espagnols, surtout dans les villes; mais la mélodie indienne fut assez avancée pour lutter avec la musique européenne introduite par les religieux au XVI[e] et au XVII[e] siècle, pour continuer à exister et même pour former une nouvelle musique née d'elle, mélangée d'apports étrangers et qui a pris droit de vie à ses côtés. Que cette musique indienne, même pure de tout métissage, se soit légèrement policée en traversant la pensée des asservis qui l'ont gardée en eux et l'extériorisent encore aujourd'hui, rhapsodes ou flûtistes, nous voulons bien l'admettre, mais serait-elle seulement l'écho un peu déformé de celle qu'entendait l'Inca les jours de fête dans la belle capitale du Cuzco, que celui-ci paraîtrait assez fidèle, encore assez plein de vie musicale et d'intérêt scientifique, pour mériter une analyse approfondie.

I

LES MONODIES INDIENNES PURES

La collection de mélodies que nous rapportons du Pérou — la plupart notées directement — permet de jeter une vue d'ensemble sur le folklore musical actuel de la région andine (Equateur, Pérou, Bolivie). Ces notations nous renseigneront sur deux genres de musique : d'une part sur les monodies que nous croyons pouvoir présenter sous le nom d'*indiennes pures*[1], conservées par la tradition orale, d'autre part sur une musique nettement postérieure à la conquête, et qui résulte de l'introduction d'éléments européens, plus spécialement espagnols, dans la monodie indienne pure; nous appellerons cette musique *métissée*. La distinction entre ces deux genres est délicate, puisque le second est né de l'évolution du premier, et une analyse même minutieuse ne séparera pas toujours nettement les deux courants d'influences. Cependant nous croyons préférable, pour éclairer notre étude, de garder ces deux grandes divisions.
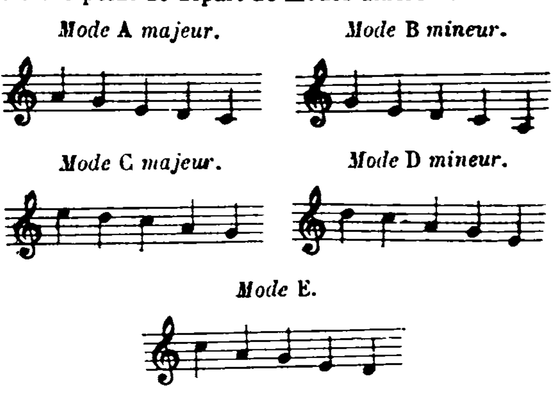
L'échelle et les modes indiens purs. — On peut déterminer d'une manière certaine l'échelle défective pentatonique en usage avant la venue des Espagnols chez les anciens civilisés de l'Empire des Incas, en se basant sur les instruments de musique trouvés dans les tombes et sur les monodies encore chantées dans la Sierra andine.

On a déjà vu que les syrinx et nombre d'autres flûtes droites donnaient, en grande majorité, une gamme défective pentatonique qui correspond en tous points à celle que nous avons observée dans une grande partie des monodies de notre collection[2]. Cette gamme a été employée par beaucoup de peuples primitifs et pratiquée depuis les temps les plus reculés par les peuples d'Extrême-Orient, chez lesquels elle est encore souvent en usage. Les Indiens d'Amérique paraissent s'en servir généralement[3]. « Tandis qu'en Europe, écrit M. Julien Tiersot, on a toujours considéré l'octave de sept notes avec les altérations accidentelles plus ou moins pratiquées, comme étant le matériel sonore nécessaire à l'existence de la musique, cinq notes à l'octave suffisent à satisfaire aux besoins musicaux de tout le reste de l'univers[4]. »

Voici cette échelle[5] :



Elle paraît avoir été unique chez les Quéchuas, du moins dans notre domaine d'observation, et, de même que chez les Grecs, les Chinois, et chez nous au moyen âge, chacun des degrés de cette échelle a été le point de départ de modes différents[6].



1. Quelques-unes de ces monodies existaient peut-être très anciennement avant la conquête, d'autres ont pu naître depuis.

2. Voir la première partie de cette étude, page 3348.

3. Il est piquant de noter ici que le folklore espagnol est précisément l'un de ceux qui ignorent la gamme pentatonique. M. Felipe Pedrell, dans son *Cancionero musical popular español* (tomo I, p. 27), écrit à ce sujet : « Lo que no se encuentra, que yo sepa, en España es el modo pentáfono tan vivo todavia en Escosia... »
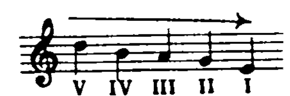
4. Julien Tiersot, *La Musique chez les peuples indigènes de l'Amérique du Nord, Etats-Unis et Canada*, Recueil de la Soc. Internationale de Musique, II[e] année, livre II, janvier-mars 1910, p. 193.

5. A remarquer la flèche qui indique la pente descendante de l'échelle, particularité sur laquelle on reviendra plus loin, p. 3355.

6. Que ces modes aient été ou non distingués autrefois par les Quéchuas, l'analyse du folklore les révèle aujourd'hui. Nous prenons chaque degré comme point de départ du mode, *selon la pente descendante de l'échelle*, en commençant par le degré aigu jusqu'au plus grave.

Dans les monodies indiennes de la Sierra andine, les péruviennes particulièrement, le plus répandu de ces modes est le *mode B*; le *mode A* se rencontre souvent, le *mode C* quelquefois, surtout en Equateur, où le *mode D* paraît, lui, en grande faveur; quant au *mode E*, il semble inconnu chez les Quéchuas.

Ex. 3. *Mode* B *mineur*[1].



Sur cent quarante monodies indiennes pures notées par nous, on en trouve plus de quatre-vingts qui emploient ce mode. Nous allons essayer de dégager quelques observations générales sur l'échelle indienne en l'étudiant sous cette forme, la plus familière et la plus caractéristique.

Comme nous l'indiquons en commençant par le degré aigu de l'échelle, la pente de la gamme indienne, ainsi que celle des modes grecs, est nettement descendante, avec attirance vers le grave. La courbe générale de la mélodie s'infléchit donc de haut en bas, franchissant parfois de grands intervalles, avec des oscillations montantes, des bouffées expressives qui toujours retombent tristement. La note de repos principale du mode B, qu'il serait impropre de nommer tonique, est placée au grave. A cause de son importance, considérons-la comme le premier degré de l'échelle et comptons les autres degrés à rebours de la pente, de bas en haut[2]. Le premier degré termine généralement les phrases musicales. Il est souvent précédé du deuxième en un mouvement de tierce mineure descendante absolument typique, qui justifie à lui seul la dénomination de mineur donnée par nous au mode B[3]. Le saut brusque du cinquième degré au premier, soit direct, soit en touchant le deuxième degré au passage, — ce qui donne l'intervalle de septième mineure en deux ou trois notes, — est aussi très goûté des Quéchuas. Ce mouvement mélodique n'est pas le plus grand qu'ils se permettent; ils franchissent tranquillement, et non en cherchant à produire un effet comique, des intervalles de dixième et plus.

Rappelons que, la musique indienne étant monodique, le système que nous en déduisons, privé d'harmonie[4], de demi-tons, et à plus forte raison de tout chromatisme, ne comporte pas de modulations. La ligne musicale, sans la contrainte de la polyphonie, se meut mélodiquement en toute liberté, et cette liberté est un de ses plus grands charmes.
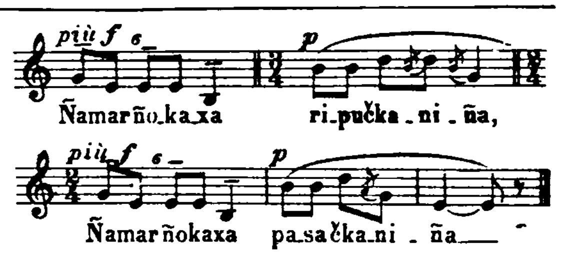
Ex. 4. *Huancavelica* (Pérou)[5].

66 = ♩ *Léger et gracieux*

p
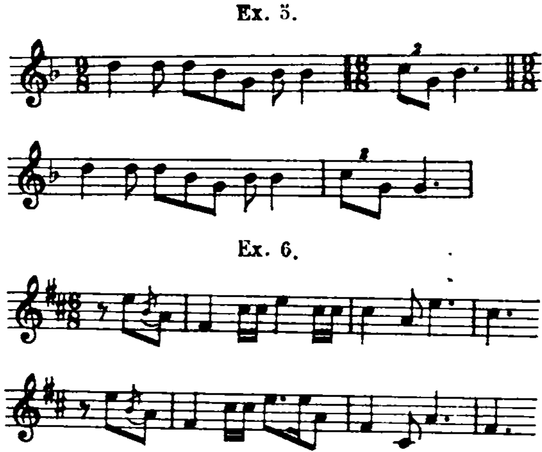
I - no-centil'ay ma - ri - po - sa,___

I-nocen - te ma - ri - po - sa,___



Dans chacun des modes, des repos suspensifs ou conclusifs, que nous appellerions cadences dans notre système tonal, terminent les formules familières. Les repos suspensifs ont lieu souvent, dans le mode B, sur le deuxième degré[6]; cependant ils peuvent aussi affecter d'autres degrés[7]; quant aux repos conclusifs, ils aboutissent au premier degré[8].

Ex. 5.



Ex. 6.
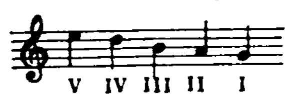
La prédominance du mode B mineur, dans les mélodies populaires indiennes pures chantées encore dans toutes les régions montagneuses du Pérou, explique en partie le caractère proverbial de tristesse que les rares voyageurs ayant parlé de la musique de ces régions lui ont décerné. Les chutes vers le grave, terminées très souvent par la tierce mineure descendante, un certain rapport avec notre mode mineur, suffirent à impressionner des oreilles d'Européens, nourries du *mineur* classique et romantique. D'autre part la musique indienne a presque toujours été confondue jusqu'alors avec la musique *métissée*, dont le *yaravi* ou *triste*[9] est une des formes connues. Il est vrai que ces chants, à cause de leur modalité spéciale, sur laquelle nous reviendrons en détail plus loin, frappent l'imagination par leur accent étrange et douloureux, nouvelle raison ayant contribué à créer l'atmosphère désolée qui entoure la musique dite *indienne* de l'Amérique du Sud. Dans la monodie péruvienne, il faut l'avouer, le caractère de tristesse domine, mais il convient de ne pas trop le généraliser : beaucoup de *builes*[10] d'allure rythmique mouve-

1. Nous transposons ici l'échelle en raison de sa place sur la portée, qui en rend la lecture plus aisée.
2. Voir les chiffres romains de l'ex. n° 3.
3. Voir l'ex. n° 4, 6e et dernière mesures.
4. Nous entendons ici par harmonie, enchainements d'accords et superpositions de notes.
5. La monodie indienne pure de l'ex. n° 4 est en mode B. Voici la traduction française des paroles quéchuas, mélangées d'espagnol, de cet exemple : « Innocent papillon, il est temps que je m'en retourne, il est temps que je m'en aille. » — Nous ne donnons ici qu'un couplet sur les très nombreux que nous avons pu noter. Cette même remarque s'appliquera à tous nos exemples. Nous avons adopté, pour écrire le quechua, l'alphabet international généralement admis. (Voir première partie de cette étude, p. 3338, note 4).
6. Voir la 8e mesure de l'ex. n° 4 et la 2e mesure de l'ex. n° 5.
7. Voir la 4e mesure de l'ex. n° 6.
8. Voir la conclusion de l'ex. n° 4 et les dernières mesures des ex. nos 5 et 6.
9. Voir ci-après l'historique du genre de musique appelé *yaravi*.
10. Danses.

mentée et joyeuse, empruntent le mode mineur B[1], et les mélodies en majeur A sont souvent fraîches et gaies.
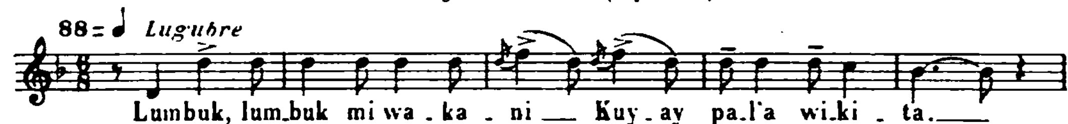
Les autres modes indiens employés dans la Sierra andine semblent se comporter à peu près comme le mode B, avec quelques particularités que nous essayerons de dégager.
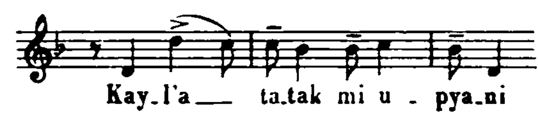
Ex. 7. *Mode A majeur.*
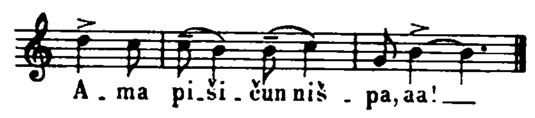


Ce mode est appelé majeur à cause des deux secondes majeures qui le terminent. Il est très employé tant au Pérou ou en Bolivie qu'en Equateur, et d'assez nombreux *harawi* de caractère triste sont sur ce mode[2]. Les repos principaux s'opèrent sur le premier degré de l'échelle, auquel on arrive généralement par le degré voisin ou par la tierce. La ligne mélodique est d'ailleurs plus conjointe, moins heurtée, les sauts brusques y sont assez rares; citons cependant dans un *harawi* l'intervalle de dixième majeure et celui de septième mineure.
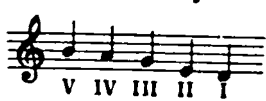
Ex. 8. *Région de Cuenca* (Équateur)[3].
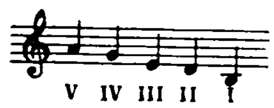






Ex. 9. *Mode* C *majeur.*



Parmi les mélodies péruviennes de notre collection, aucune n'est construite sur le mode C; en Equateur seulement nous avons pu constater son rare emploi, aussi nous contentons-nous de le signaler.

Ex. 10. *Mode* D *mineur.*
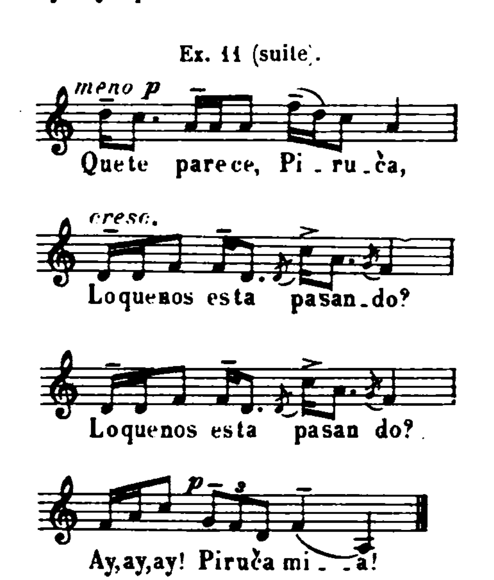


Ce mode D paraît en grande faveur en Équateur dans la région de Cuenca. Il est à rapprocher du mode B en ce qui concerne le goût mélodique très vif de passer, principalement dans les phrases conclusives, du cinquième degré au premier en touchant le deuxième (ce qui donne une seconde suivie d'une sixte mineure, soit une septième en trois notes), et surtout du quatrième au premier directement en un saut descendant de sixte mineure tout à fait particulier à ce mode, et qui laisse à nos oreilles une impression interrogative pleine de mystère[4].

Ex. 11. *Cuenca* (Équateur)[5].

63 = ♩ *Souple et ballonné*

Quete parece, Pi_ru _ča,

Ex. 11 (suite).



Caractères généraux de la monodie indienne. — La monodie indienne, comme son échelle, se trouve infléchie vers le grave. Elle est souple et libre, cependant certaines formules se reproduisent, semblables ou modifiées, dans un ordre donné, avec une recherche évidente de l'équilibre. La coupe de la phrase musicale est souvent binaire, en deux parties différentes l'une de l'autre, qui peuvent être terminées par une sorte de cadence suspensive. Dans beaucoup de cas une phrase musicale unique se répète variée un grand nombre de fois. Nous en reparlerons dans le paragraphe consacré aux formes et genres. La monodie indienne surprend l'auditeur par son étendue; contrairement à ce qui se passe dans le chant populaire en général, son ambitus est parfois considérable :

Ex. 12. 

En étudiant les modes, on a pu observer que la ligne mélodique procédait souvent par bonds dis-

1. Voir ex. n[os] 24 et 25.
2. Voir l'ex. n° 8, qui est une lamentation funeraire.
3. Traduction française des paroles quéchuas de l'ex. n° 8 : « Hélas! hélas! je pleure mon amante chérie, à cette source je bois demandant qu'elle ne se tarisse pas, ah! »
4. Voir la dernière mesure de l'ex. n° 11.
5. Traduction française des paroles espagnoles mélangées de quéchua de l'ex. n° 11 : « Que penses-tu, Piroutcha, de ce qui nous arrive? Ah! là, là, ma Piroutcha! — Et tout ça pour m'avoir aimé, et tout ça pour t'avoir aimée. Ah! là, là, ma Piroutcha! »

joints, ce qui la rend dans ce cas un peu ingrate pour les voix.

Les accents expressifs de la monodie indienne de la région étudiée par nous sont presque toujours ceux du langage, comme dans le chant populaire en général. La plupart des mélodies indiennes pures possèdent leurs paroles en langue quéchua, et la prosodie en est presque toujours parfaite. Lorsque les paroles quéchuas d'un air indien ont disparu, soit en partie (des mots ou des membres de phrase restant encadrés dans le texte espagnol), soit entièrement, remplacées par la langue des vainqueurs, la mélodie nous arrive ayant subi des transformations imprimées par son nouveau vêtement, qu'il est souvent difficile d'apprécier. Il arrive, dans certains cas, qu'une ligne musicale, peut-être plus caractéristique que d'autres, garde, sous le texte espagnol qui paraît s'y adapter par force, l'allure qu'elle avait avec ses paroles indiennes; aussi la prosodie en souffre-t-elle. Pour arriver à donner à la mélodie populaire de la Sierra andine sa véritable accentuation, il est utile de connaître le quéchua et l'espagnol.

Dans la mélodie instrumentale, l'accent est presque toujours rythmique et très souvent placé sur le temps.

Les notes d'ornements. — La ligne mélodique indienne s'orne parfois de petites notes qui lui donnent beaucoup de grâce et de souplesse; elles précèdent une note principale[1] et sont parfois placées à de grands intervalles de celle-ci[2].

II
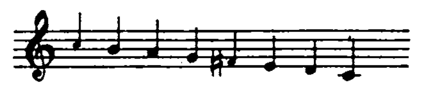
LA MUSIQUE MÉTISSÉE

Les éléments européens incorporés depuis la conquête, en des proportions extrêmement variables dans la monodie indienne pure de la Sierra andine, ont peu à peu modifié son caractère, et il s'est établi à côté d'elle un genre tout particulier de musique en pleine évolution, que nous désignerons par musique *métissée*. L'originalité de ces mélodies vient de leur modalité spéciale; si parfois on y rencontre quelques duretés et un peu de mauvais goût, elles sont en général belles et expressives.
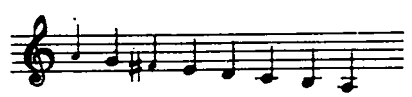
L'échelle métissée et les modes. — Comme on a pu s'en rendre compte par l'aperçu historique donné dans la première partie de ce travail, la musique accompagnait les principales manifestations de la vie chez les sujets de l'Inca. Son importance, rituelle surtout, était considérable, et ce fut précisément par ce côté religieux que le *métissage* s'opéra en partie.

Le système tonal européen, qui était à l'époque de la conquête le style modal ecclésiastique du plain-chant, fut importé, dès l'instauration du régime espagnol, par les prêtres chargés d'évangéliser le peuple païen. On sait quel despotisme religieux pesa sur les indigènes du Pérou pendant les premiers siècles après l'occupation, on sait la pression exercée par le clergé espagnol pour remplacer peu à peu les fêtes du Soleil par les cérémonies catholiques qui comportaient leur musique liturgique, source d'influence dont on comprend toute la portée. Les Indiens, vis-à-vis desquels les nouveaux venus jouissaient d'un prestige qui fit plus pour les réduire que les rares combats, furent sans doute très frappés par la nouvelle musique apportée par ces êtres extraordinaires qui montaient des chevaux[3]. Certaines monodies indiennes s'en trouvèrent modifiées. L'échelle pentatonique se compléta alors d'une manière très curieuse et forma une nouvelle gamme. L'ancienne échelle défective ne fut d'ailleurs pas abandonnée, et elle continua à vivre de sa vie propre, à côté de l'échelle métissée. La formation de celle-ci, due sans doute au mélange des deux races, se fit instinctivement, et nous croyons être les premiers à en décrire les particularités. Elles furent déterminées en travaillant les mélodies recueillies par nous, aussi bien celles venant de l'Equateur que du Pérou ou de la Bolivie. Voici l'échelle métissée en ses deux modes principaux, nettement dérivés des modes indiens purs[4] :

Ex. 13. *Mode* Aa *Majeur*[5].
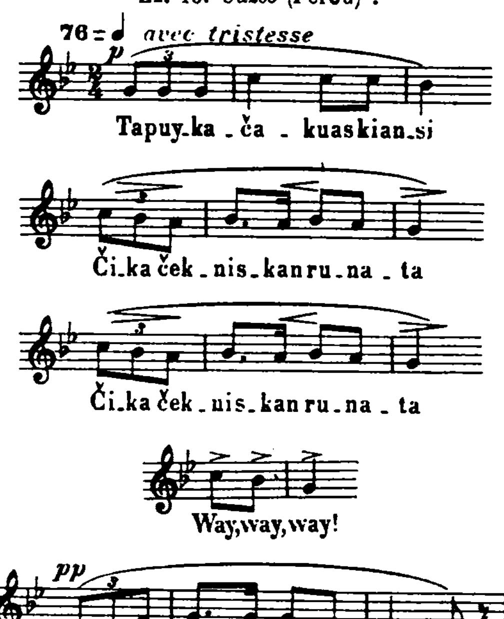


Ex. 14. *Mode* Bb *mineur*[5].



Mode Aa majeur[1]. La savoureuse série majeure reproduit le mode de *fa* du plain-chant. Ce mode conserve souvent sa pente descendante et certaines caractéristiques mélodiques indiennes.

Ex. 15. *Cuzco* (Pérou)[6].



Il n'est pas toujours complet, et plusieurs de nos monodies sont bâties sur des échelles intermédiaires
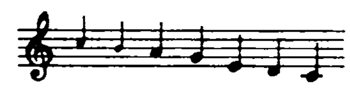
1. Voir les ex. n[os] 4, 8, 11, etc.
2. Voir les 3[e] et 4[e] mesures de l'exemple n[o] 11 où la petite note se trouve à un intervalle de septième de la note principale.
3. Animaux inconnus des Indiens.
4. Comparer avec les modes indiens purs ex. n[os] 2 et 3.
5. Les grosses notes sont celles de la gamme indienne, les petites notes représentent les degrés ajoutés.
6. La monodie métissée de l'ex. n[o] 15 est en mode Aa. Voici la traduction française des paroles quéchuas : « On dit qu'elle recherche l'être que je déteste tant... Si c'était vrai? Moi, je fais une enquête, moi qui par elle agonise! »

de six degrés, privées soit du septième[1] (qui a rarement le caractère de sensible), soit du quatrième. Dans ce dernier cas, la suppression de l'intervalle caractéristique de triton rapproche beaucoup ce mode du mode A indien pur[2].

Ex. 16. *Mode* Aa *incomplet*.
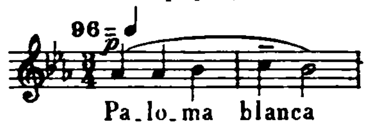


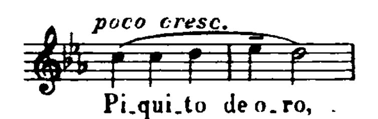
Ex. 17. *Mode* Aa *incomplet*.
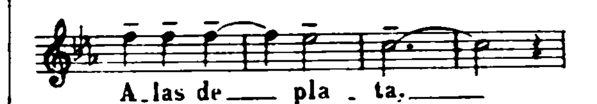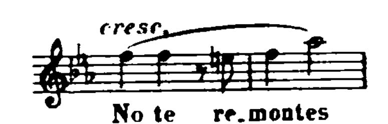


Le *yaravi* suivant est construit sur le mode Aa incomplet, tel qu'il se présente dans l'ex. 16.
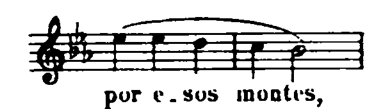
Ex. 18. *Arequipa* (Pérou)[3].
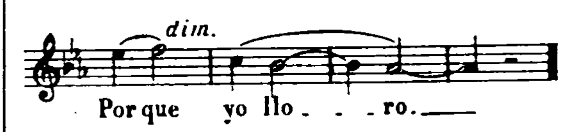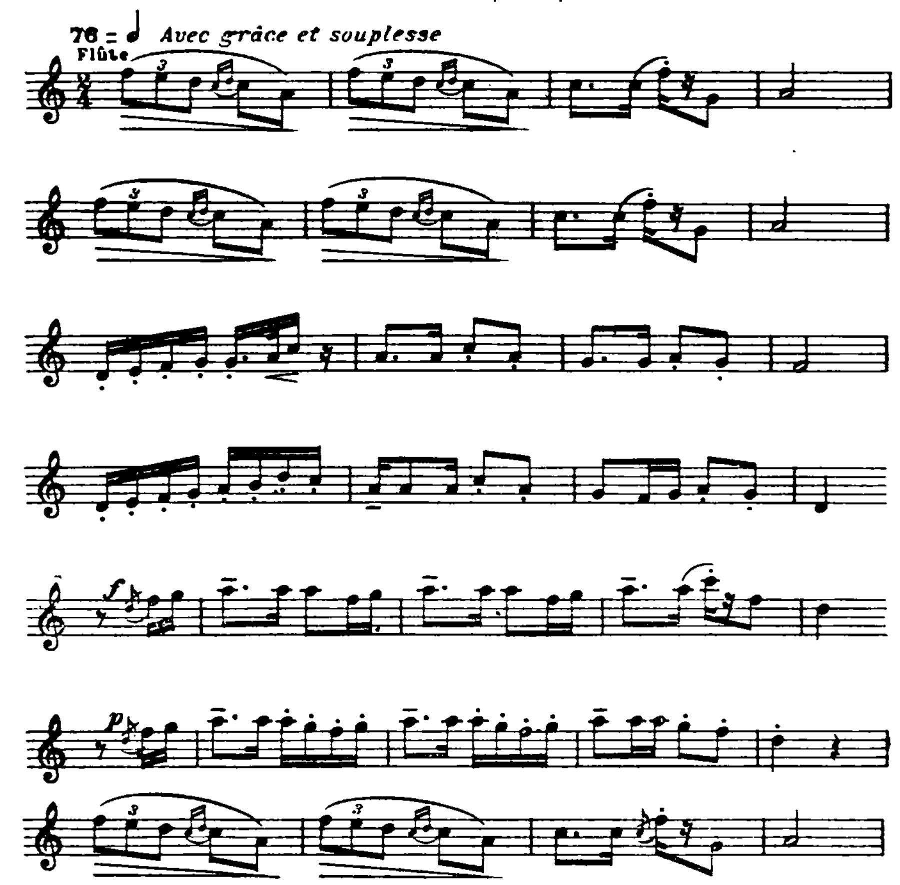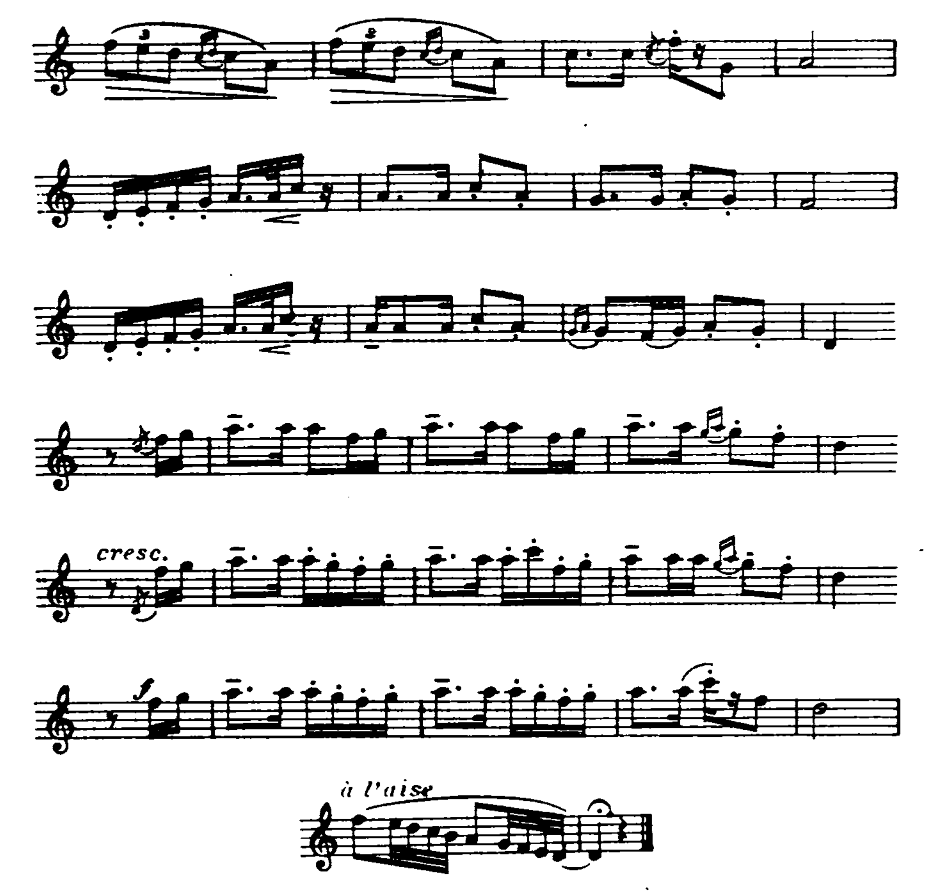












Mode Bb mineur[4]. — Le mode Bb n'est autre que notre vieux mode de *ré*.

Ex. 19. *Cuzco* (Pérou)[5].
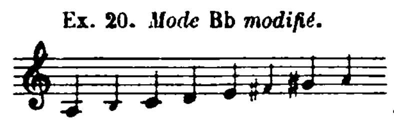


1. Voir l'ex. n° 16. — 2. Voir l'ex. n° 17.
3. Traduction française des paroles espagnoles de l'ex. n° 18 : « Colombe blanche au bec d'or, aux ailes d'argent, ne m'oblige pas à aller dans ces montagnes, car je pleure. »
4. Voir ex. n° 14. — 5. L'ex. n° 19 nous a été joué sur la *kena*. Il est en mode Bb mineur.



Lorsqu'il est de formation plus récente, il comporte assez souvent une altération de son septième degré, qui prend alors vraiment un caractère de sensible européenne et, modifié de la sorte, il se rapproche du *la* mineur classique dont Bach, précisément, dans la première moitié du XVIII[e] siècle, se servait ainsi, en montant.

Ex. 20. *Mode* Bb *modifié.*



Lorsque les mélodies métissées qui empruntent ce mode Bb modifié gardent la pente et les caractéristiques indiennes alternant avec la pente ou les caractéristiques européennes, ce mélange devient pour nous d'un effet vraiment neuf[1].

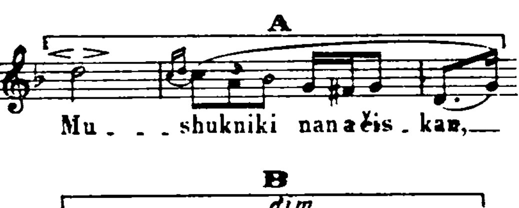
Ex. 21. *Ayacucho* (Pérou)[2].

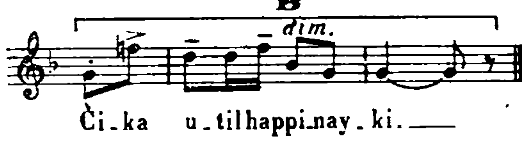
80=♩ *Rubato* A

Mauka za - pa-toy ki-čumkark a - ui

B

Ku-čun ku - čun wis-ču-nay - ki. —





Peu à peu, dans les lignes mélodiques populaires basées sur ces modes, qui pourraient être appelés coloniaux, se rencontrèrent diverses anomalies, des *métissages de métissages,* les uns accommodés au goût national équatorien, péruvien ou bolivien, d'autres se rapprochant de plus en plus des « espagnolades » en faveur sur la côte.

Parmi les premiers il en est un tout à fait typique qui renverse les valeurs modales. En effet, dans notre système tonal classique, le mode majeur a la priorité sur le mode mineur; un seul accord majeur qui conclut une pièce entièrement conçue en mode mineur suffit à effacer l'impression de ce mineur. Au contraire, dans certaines mélodies péruviennes métissées, en général dans les morceaux de caractère lent et expressif, on fait entendre tout à coup la tierce du mode haussée d'un demi-ton (ce qui la

1. Dans l'ex. n° 21 les parties A sont en mode Bb modifié, et les parties B en mode B indien pur, avec sa pente et ses intervalles caractéristiques.

2. Traduction française des paroles quechuas mélangées de quelques mots d'espagnol de l'ex. 21 : « J'ai été ton vieux soulier, dans le coin tu me rejettes. Le nouveau te fait souffrir? Il est utile d'en porter de cette sorte. »

rend majeure) pour la faire suivre à un intervalle très rapproché de la même tierce redevenue mineure, sorte de chromatisme mélodique bien spécial à la *Sierra andine*[1]. Pour nos oreilles habituées par la tradition à la puissance du majeur, il est tout à fait déroutant qu'une modulation majeure par changement de mode puisse être passagère et être supplantée par le mineur régnant[2]. De nombreux exemples semblables ou voisins se rencontrent dans les Andes, au Pérou surtout. Sont-ils imputables au goût créole ou à une influence indienne ancienne? La réponse est malaisée. Si, en dépouillant le folklore espagnol ancien ou moderne, nous n'avons rencontré aucune formule qui puisse s'en rapprocher, en travaillant les chants indiens de l'ensemble de l'Amérique, nous avons trouvé parmi les lignes musicales des Indiens de Patagonie[3] un chromatisme mélodique très voisin de celui dont nous venons de parler. Il serait prématuré d'en déduire quoi que ce soit, signalons simplement cette curieuse ressemblance.

Il est des mélodies métissées, qui, ayant subi plus que d'autres les influences du dehors, virent s'incorporer en elles des *métissages de métissages* de plus en plus nombreux. Certains artifices de l'écriture européenne, quelques modulations apparurent qui sentent les époques successives auxquelles ils appartiennent.

D'après ce qui précède, il devient très aisé de différencier, à première vue, la notation d'une mélodie indienne pure de celle d'une mélodie métissée, même légèrement[4]. Prenons, par exemple, une danse chantée de l'Equateur, de caractère indien pur :

Ex. 22. *Cuenca* (Equateur)[5].

96 = ♩

Qui_sie _ ra quisie _ ra, qui _ sie ra ser danzan _ ti _ to

Con el cas_ca_bel al pie,—

Con el cas_ca_bel al pie,—

Dundu čil, čil čil čil, čil čil čil,

Pa_ra bailar con mi novia

Desde ahora al a _ ma _ ne_ cer—

Dundu čil, čil čil čil, čil čil čil.

Toute la première partie de ce chant reproduit la gamme défective pentatonique en mode D. Mais à la 13e mesure apparaissent des accidents, qui immédiatement accusent le métissage et produisent un demi-ton entre le *la* ♯ et le *si*; la 14e mesure est bien indienne, semblable à la 6e, mais aux deux dernières notes de la 15e mesure le métissage reparait. Les dernières mesures rentrent complètement dans le mode D, indien pur. En réalité ce simple métissage est grossier, et dans certains cas très rares, comme celui-ci, nous avons cru pouvoir rétablir la ligne indienne primitive, ce qui donnerait sans aucun doute la version suivante pour les 13e, 14e, 15e et 16e mesures de l'ex. n° 22; mais nous l'avons toujours fait en indiquant la ligne mélodique entendue :

Ex. 23.



A remarquer que les notes changées par les influences étrangères dans l'exemple ci-dessus, ne l'ont pas été au hasard et correspondent, comme toujours, aux degrés de l'échelle métissée décrits par nous et produisant le mode Bb, moins le deuxième degré.

Il s'agit ici d'un exemple très simple, mais qui fera bien comprendre, en partant d'un seul métissage, combien on peut facilement discerner les apports européens dans une mélodie indienne pure.

Différents types de mélodies. — En nous plaçant toujours au point de vue des échelles, nous rencontrons dans nos notations les types suivants de mélodies :

1° *Les mélodies indiennes pures* construites sur l'échelle défective pentatonique, sans métissages[6].

2° *Les mélodies indiennes pures* contenant, comme celle que nous venons de citer[7], *un ou deux métissages* au plus, qui ne modifient en rien le caractère général de la ligne musicale.

3° *Les mélodies métissées* construites *en partie sur la gamme indienne pure, en partie sur un des modes métissés* décrits par nous, *sans modulations* et *sans métissages de métissages*[8].

4° *Les mélodies métissées* construites *entièrement* sur une des échelles métissées, complète ou incomplète, avec un caractère modal spécial très expressif, *sans métissages de métissages, sans modulations*, ayant très souvent gardé la pente, les formules familières mélodiques ou rythmiques, les grands intervalles et les notes d'ornements de caractère indien, possédant

1. Voir dans le *Yaravi* métissé de l'ex. n° 31, les 5e, 6e, 7e mesures, les 11e, 12e 13e, mesures, ainsi que les trois dernières.

2. Nous parlons ici de modulation, car la ligne mélodique métissée de l'ex. n° 34 comporte des demi-tons et laisse réellement supposer une harmonie.

3. Lire dans la revue *Anthropos* l'étude du docteur Rob. Lehmann-Nitsche, *Patagonische Gesänge und Musikbodgen*, Bd. III, 1908.

4. Nous nous plaçons ici au seul point de vue de l'échelle, car certains métissages rythmiques sont infiniment plus difficiles à déterminer; nous en dirons quelques mots plus loin.

5. Cette danse est appelée *baile de los danzantes* ou danse des danseurs; le refrain est une sorte d'onomatopée du bruit des grelots rendue par le mot *čil-čil*. Voici le sens des paroles espagnoles : « Je voudrais être gentil danseur, les grelots aux pieds, pour danser avec ma mie depuis l'aurore. »

6. Voir ex. n°s 4, 8, 11.

7. Voir ex. n° 22.

8. Voir ex. n° 21.

d'ailleurs fréquemment leurs paroles en langue quéchua[1].

5° *Les mélodies métissées* contenant des *métissages de métissages*, c'est-à-dire des accidents étrangers à ceux que comporte l'échelle métissée sur laquelle elles sont bâties, demi-tons chromatiques[2], soit broderies altérées ou appogiatures[3].

6° Les mélodies construites *en partie sur un mode métissé*, en *partie sur la gamme moderne*. Celles-ci, très influencées d'espagnol, sont entendues principalement sur la côte équatorienne et péruvienne, et sont appelées par les habitants du pays indiennes ou créoles, avec peu de raison, car l'élément indigène qui subsiste en elles s'y trouve parfois très dissimulé et ne peut être dégagé que par des musiciens ayant travaillé la question[4].

7° Enfin de mauvaises mélodies *espagnoles* importées qui n'ont plus rien d'indien, mais dont quelques-unes sont assez anciennes pour avoir pris une certaine couleur locale créole. De celles-là, nous ne nous occuperons pas. On en trouvera de fades échantillons dans tous les récits de voyage en Amérique, et leur pauvreté musicale et ethnographique dispense heureusement d'en parler.

Un classement historique peut être entrepris approximativement d'après l'énumération ci-dessus. Les mélodies des catégories 1 et 2 sont certainement celles qui se rapprochent le plus de l'ancienne musique des Incas. Quelques-unes même doivent avoir été conservées intactes, d'autres peuvent être relativement récentes, la gamme pentatonique étant encore en usage chez les Péruviens modernes. Cette partie du folklore, la plus intéressante, est présentée pour la première fois, croyons-nous, dans son véritable caractère.

Les catégories 3 et 4 pourraient être appelées *coloniales* et doivent remonter aux premiers siècles qui ont suivi la conquête[6].

La catégorie 5 contient des mélodies plus ou moins anciennes selon la nature des métissages. Le métissage chromatique[5] a pu naître des impressions des modes modernes majeur et mineur quelque temps après leur généralisation en Europe. Les modulations, broderies altérées, appogiatures, qui sont des apports successifs de notre musique, ont été introduits plus récemment, on le comprend[7].

Les mélodies de la catégorie 6 sont d'origine certainement postérieure au XVIIIe siècle, puisqu'elles s'appuient en partie sur la gamme moderne. Il y en a de contemporaines, mais on peut le dire de toutes les catégories énumérées, puisqu'elles constituent des formules familières du folklore actuellement existant.

Quant aux mélodies de la catégorie 7, purement espagnoles, il en existe depuis la conquête sur le sol équatorien, péruvien et bolivien; elles ne feront pas partie de notre étude, ainsi que nous l'avons dit déjà. Mais que l'on ne se méprenne pas sur notre pensée : nous ne cherchons aucunement à déprécier ici le vrai folklore espagnol, l'un des plus beaux et des plus riches de l'Europe.

En mettant à part les causes psychologiques venant de l'ambiance, de l'imitation directe, etc., une des raisons les plus nettes qui ont amené le métissage des mélodies indiennes pures fut l'influence de la polyphonie du XVIe siècle. Elle amorça la musique instrumentale en parties, et celle-ci devint l'accompagnement moderne dont les musiciens espagnols et métis des centres de la Sierra et de la Côte affublèrent les mélodies populaires indiennes. Ces vêtements si peu faits à leur mesure aidèrent celles-ci à se déformer. Dans les chansons avec paroles, nous avons déjà parlé d'une autre cause : l'espagnol étant venu plus ou moins prendre la place du quéchua, la prosodie différente de ces deux langues a entraîné des modifications surtout rythmiques, mais aussi mélodiques à l'occasion.

III

LES RYTHMES
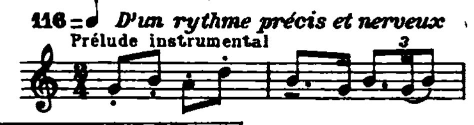
Les rythmes du folklore andin, d'origine indienne, peuvent compter parmi les plus libres et les plus variés de toute la musique populaire. Quelqu'un nous disait à Arequipa : « Il est venu ici un grand virtuose espagnol qui s'est montré absolument incapable de reproduire sur le piano la « mesure » de *nuestra musica nacional.* » Les gens du peuple, des illettrés, *cholos*[8] ou Indiens, qui tous plus ou moins dansent ou jouent de la flûte, ont ces rythmes dans le sang, et les répètent fidèlement d'instinct. C'est par eux que nous avons pu les saisir et nous en pénétrer; souvent, lorsque leur nouveauté nous déroutait, le rapide mouvement de leurs pieds sur le sol, battant non la mesure, mais les temps rythmiques, venait nous aider à en surprendre le secret.

Les rythmes indiens commencent presque toujours sur le temps par des attaques franches et quelquefois redoublées produisant la syncope. Les silences précédant les attaques n'existent presque jamais, — d'ailleurs ce cas suppose, en général, l'écriture scholastique en parties qui est précisément le contraire du libre jet instinctif de la monodie populaire indienne.
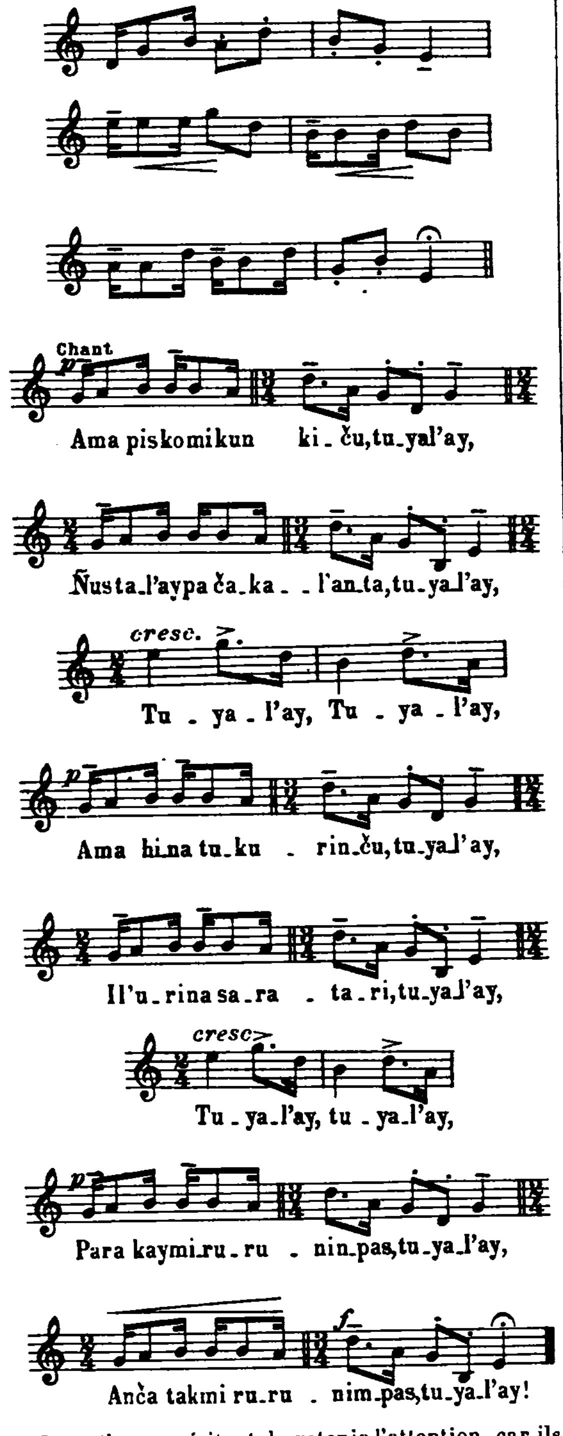
Rythmes binaires. — Les rythmes que nous avons pu faire entrer dans une mesure à 2/4 et à 6/8 sont les plus fréquents.

Les rythmes vifs à 2/4, rythmes de danse, très nombreux, sont souvent de coupe régulière, bien appuyés sur chaque temps, un peu obsédants[9]. D'autres rythmes vifs à 2/4, conservant l'appui sur le premier temps, redoublent l'attaque d'une manière brève et saccadée produisant une syncope.

Ex. 24. *Cuzco* (Pérou)[10].



1. Voir ex. nos 15, 19.
2. Voir ex. n° 31.
3. Voir ex. n° 18; à remarquer la broderie altérée d'un mi ♮ à la 9e mesure.
4. Voir ex. n° 32. La première partie de ce *triste* moderne est en *ré* mineur (remarquer à la 5e et 6e mesure le métissage chromatique typique), la partie médiane est en mode de *fa* ou Aa métissé, et on peut considérer que la conclusion emprunte aussi ce mode.
5. Voir ex. nos 31 et 32.
6. Il est bien entendu qu'on ne peut classer avec rigueur les mélodies métissées, car elles ont souvent pour point de départ des mélodies indiennes pures transformées, celles-ci quelquefois fort anciennes.
7. Certains gruppettos de style européen font partie des métissages qu'on arrive assez facilement à différencier des notes d'ornement de style indien.
8. Métis d'Indien et de blanc.
9. Voir le n° 22.
10. Traduction française des paroles quéchuas (tirées du drame d'*Ollantay*) de l'ex. n° 24 : « Ne mange pas, oiseau, petit touya, dans le champ de ma princesse, petit touya. Petit touya, petit touya. N'achève pas ainsi, petit touya, le maïs de la récolte, petit touya. Petit touya, petit touya ! »
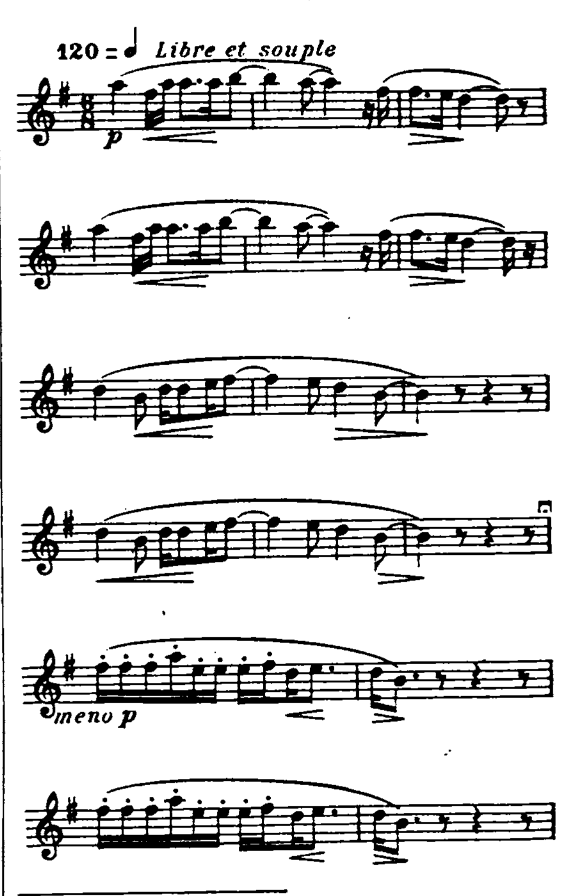


Ces rythmes méritent de retenir l'attention, car ils sont connus dans toute l'Amérique. Sont-ils vraiment indiens ou sont-ils nègres? Nous n'avons pas encore pu préciser ce point. Dans son livre *A musica no Brasil*, de Mello le mentionne comme de provenance nègre. Très en faveur autour du Cuzco dans les danses appelées *kaswa*, ce sont ces rythmes que les jeunes musiciens péruviens introduisent dans leurs compositions pour faire du « style incasique ». Or, au Cuzco et dans l'intérieur du Pérou (où ce rythme est le plus répandu), nous jugeons l'influence nègre nulle[1]. D'autre part, ces rythmes se retrouvent, avec le même caractère, dans les chants indiens des États-Unis, et toutes les danses modernes nord-américaines les reflètent : *two-steps, cake-walk*, etc., ainsi qu'une autre danse d'origine argentine et brésilienne, le fameux *tango* lui-même. En ces danses, a double influence indienne et nègre a pu se faire sentir. Les rythmes auraient-ils été communs aux deux races? Nous le croyons, les supposant plus nettement indiens lorsqu'ils se présentent comme une sorte d'appui rythmique sur le temps plutôt que lorsqu'ils sont le résultat d'un parti pris suivi[2].

Enfin d'autres rythmes binaires, de mouvement vif, sont constitués en partie par des triolets, en partie par de simples croches[3].
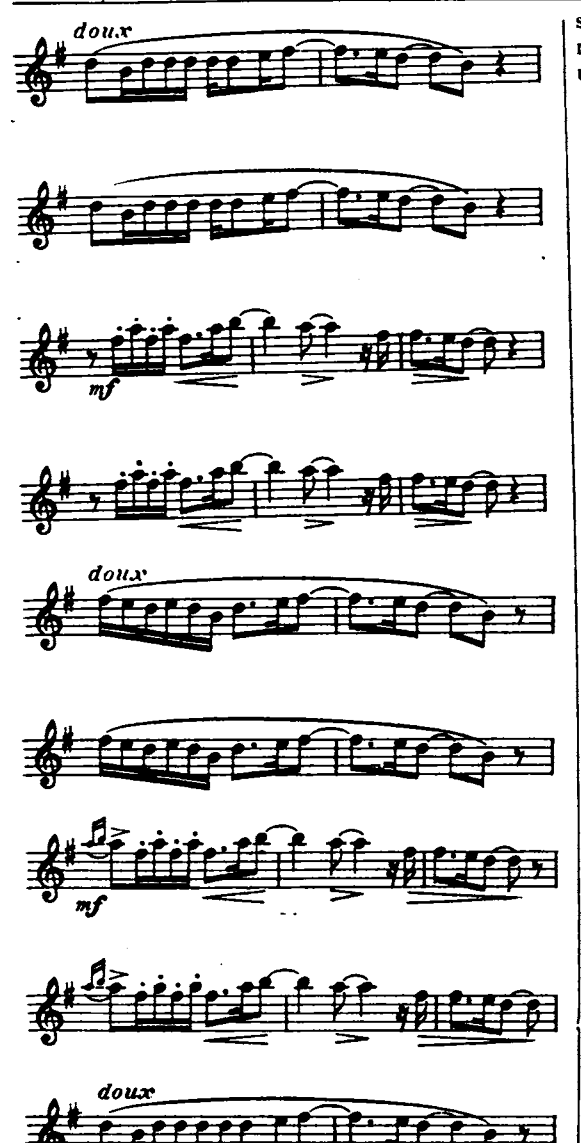
Quelques mouvements lents ou modérés sont en rythme binaire; ainsi certains *yaravis* célèbres sont en 2/4, bien que généralement ces morceaux soient en mouvements ternaires[4].

Les rythmes à 6/8 sont infiniment nombreux et variés. C'est dans cette coupe que nous avons pu faire entrer beaucoup de rythmes dont la subtilité et la grande souplesse ne pouvaient cadrer avec les mesures carrées.

Ex. 25. *Palca* (Pérou)[5].



1. Cette influence n'aurait pu s'établir que par la côte avec laquelle les communications ont toujours été lentes et difficiles, de plus le climat rigoureux de la Sierra ne permettait pas aux nègres de s'y fixer.
2. Voir l'ex. n° 11.
3. Voir les ex. n°s 15, 19 et 21.
4. Voir l'ex. n° 31.
5. Le *baile* pour flûte de l'ex. n° 25 comporte de nombreuses variations; nous n'en donnons ici que trois.



Les rythmes en 6/8 peuvent être lents ou rapides. Parmi les premiers, qui sont innombrables et contiennent les rythmes indiens les plus typiques, syncopés et haletants, citons la déclamation entrecoupée de sanglots et vraiment dramatique, les lamentations de l'Indien ou de l'Indienne conduisant au cimetière la dépouille de son ou de sa bien-aimée ou d'un parent proche, père ou enfant[1]. Les plus expressives de ces pièces, sortes d'oraisons funèbres (les paroles célèbrent les vertus du défunt), ont été recueillies en Equateur[2]. De ce type sont sortis des chants nombreux dont le sens poétique et musical a dévié, et dont beaucoup sont devenus des *yaravis*, chants d'amour tristes et lents.

Les rythmes rapides à 6/8 se présentent souvent sous un aspect très spécial, à la fois binaires et ternaires alternativement, et s'exécutant dans la même unité de temps :
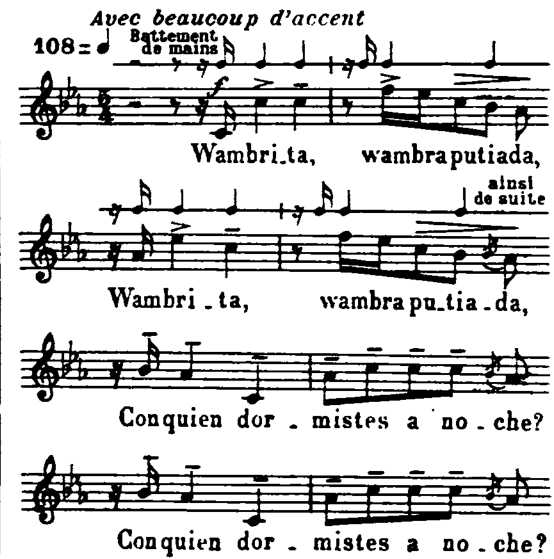
Ex. 26[3].
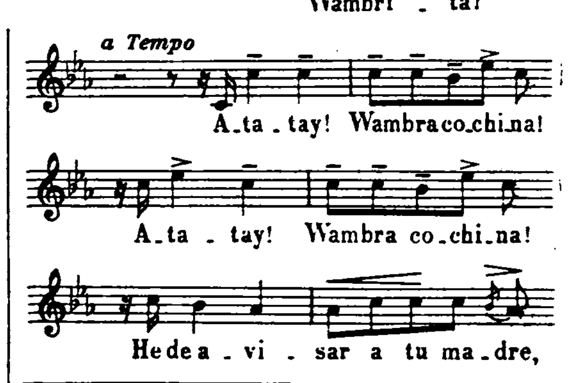
Dans une mesure à 2/4 un rythme semblable peut exister que nous avons noté par des sixains divisés de deux en deux croches[4].

Rythmes ternaires. — Les rythmes ternaires s'appliquent surtout à des mouvements lents, ceux des langoureux et mélancoliques *yaravis*[5].

Autres rythmes. — Rares sont les rythmes enfermables en une mesure à 4/4. Nous en trouvons quelques exemples, dont la ravissante mélodie équatorienne déjà citée[6]. Par contre, les 5/4 apportent souvent leur fantaisie, soit rythmée en 2 et 3, soit en 3 et 2. Ils ont presque toujours un caractère véhément ou passionné que l'on trouvera dans la chanson suivante.
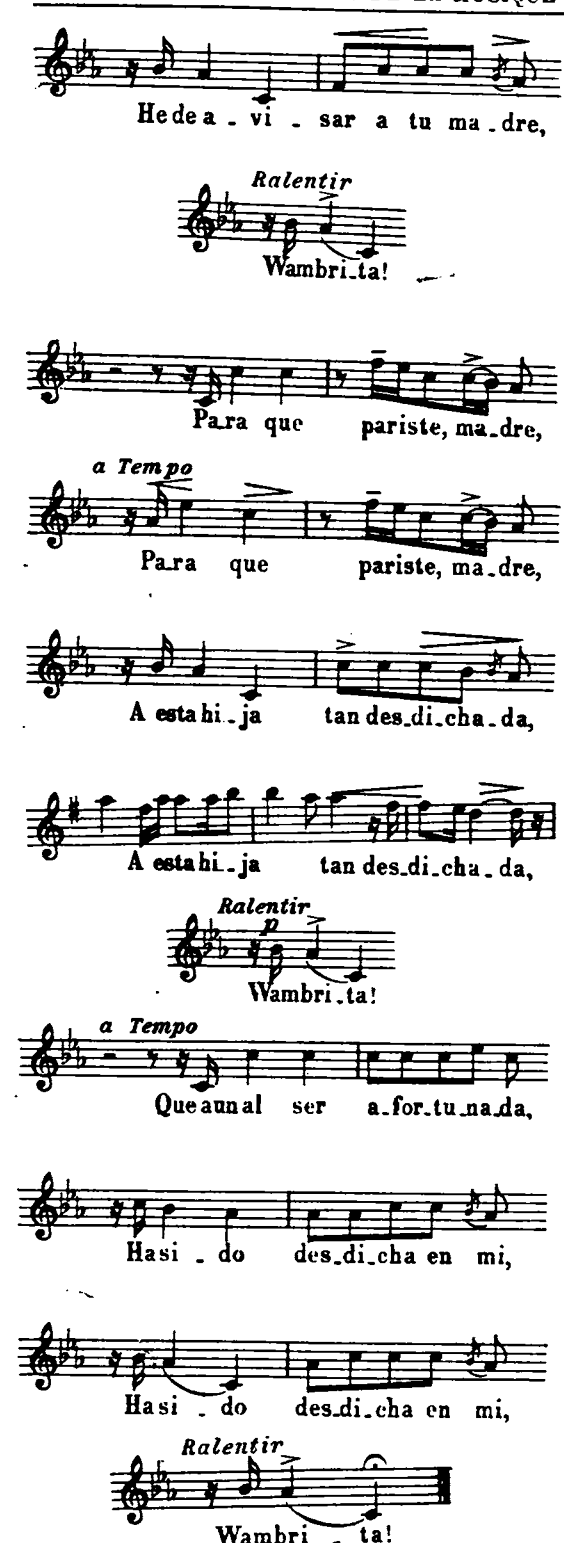
Ex. 27. *Cuenca* (Équateur)[7].





1. Ces chants, appelés en espagnol *llantos del Indio*, doivent avoir pour origine un rite ancien. — 2. Voir l'ex. n° 8. — 3. Le signe + indique les battements rythmiques.

4. Voir dans l'ex. n° 4 les 7e et 9e mesures. — 5. Voir les ex. n°s 18 et 30. — 6. Voir l'ex. n° 11. — 7. Traduction française des paroles quechuas et espagnoles de l'ex. n° 31 : « Hé! fille, fille sans pudeur, avec qui as-tu dormi cette nuit, fille? Pouah! fille effrontée, il me faut prévenir ta mère, fille! »



Les mélodies indiennes sont sujettes à de fréquents changements de mesure, comme les chants populaires du monde entier.

Rythmes libres. — Enfin quelques-unes de nos monodies ont paru trop libres pour qu'on leur inflige la contrainte de la barre de mesure. Elles sont cependant soumises à une loi rythmique mystérieuse, chacune gardant sa personnalité[1].

Rythmes d'accompagnement. — A côté du rythme de la monodie elle-même, parfois semblables à celui-ci ou tout à fait différents[2], l'Indien confie aux instruments de percussion *tinya* ou *tamboril* et aussi aux battements des mains, des rythmes destinés à accompagner la voix ou la flûte. Les croisements rythmiques qui en résultent sont singuliers, à la fois vigoureux et subtils.

Rythmes métissés. — Dans ce rapide exposé des rythmes, nous n'avons encore parlé que de ceux qui nous paraissaient d'origine indienne[3]. Comme la mélodie, bien qu'indépendamment d'elle[4], le rythme a subi dans beaucoup de cas les influences étrangères. C'est ainsi que nous trouvons des rythmes plus ou moins européens, ou des rythmes d'accompagnement espagnols, sous une mélodie qui évolue de son côté avec un rythme indien. Leurs diverses origines sont souvent si intimement mélangées, qu'il devient difficile de les distinguer. C'est alors que se forme la vraie personnalité du rythme péruvien, bolivien ou équatorien dans le folklore traditionnel moderne.

IV

LA FORME MUSICALE ET LES GENRES DE COMPOSITION

La forme musicale est très rudimentaire dans les mélodies populaires de la région andine. A part quelques rares pièces possédant deux phrases distinctes, on peut dire qu'elle se limite à la seule forme « variations » : un même motif répété avec des modifications mélodiques ou rythmiques, ou mélodiques et rythmiques à la fois. Le nombre des répétitions n'est pas fixe et dépend le plus souvent de la fantaisie du chanteur. Cette forme touche à l'improvisation; celle-ci est encore très fréquente dans ces chants, en pleine vie musicale. Comme dans la Russie moderne, on trouve de nos jours dans la Sierra andine des sortes de rhapsodes qui composent pour la *kena* ou pour le chant sur des paroles soit quéchuas, soit espagnoles, des mélodies spontanées reflétant leurs préoccupations du moment ou des faits d'actualité politique. Ces chansons, ou ces pastorales, empruntent très souvent la gamme défective des ancêtres pure de tout métissage.

Nous avons recueilli une sorte de complainte datant de 1895; un centre d'opposition s'était formé à cette époque près de Huanta contre le président Pierola, qui envoya pour le réduire un certain colonel Para avec quelques troupes. Les malheureux Indiens furent facilement mis à la raison, après avoir perdu un grand nombre des leurs. Ils chantent encore cette aventure, d'une manière imagée, avec des paroles quéchuas sur la gamme indienne. Un autre exemple nous vient de la guerre du Pacifique; c'est une complainte que chantaient les soldats originaires du Cuzco à la bataille d'Arica (1879), avec des paroles d'actualité sur un air probablement

1. Voir l'ex. nº 20.
2. Dans l'ex. nº 27, nous avons noté le rythme battu par les Indiens sur le *bombo* ou dans les mains, rythme *régulier* différent de celui de la mélodie elle-même.
3. Ceux-ci subsistent d'ailleurs dans nombre de mélodies métissées, comme on a pu s'en rendre compte par les exemples auxquels nous avons reporté le lecteur.
4. Une mélodie peut être indienne pure, au point de vue de son échelle, et métissée quant à son rythme, ou *vice versa*.
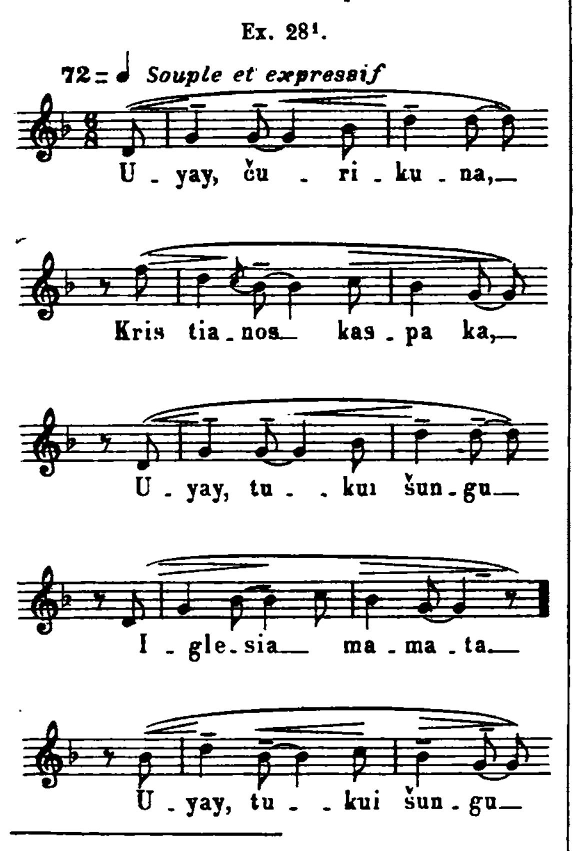
ancien, et bien peu guerrier; la musique souple et charmante paraît plutôt celle d'un *yaravi* désaffecté. Une grande confusion a régné jusqu'à présent dans les termes espagnols ou indiens servant à désigner certains morceaux de musique, sans qu'on puisse arriver à en déterminer l'application exacte. Afin d'apporter plus de clarté, nous tenterons de classer les genres de composition et nous les diviserons, selon notre mentalité européenne, en quatre groupes principaux :
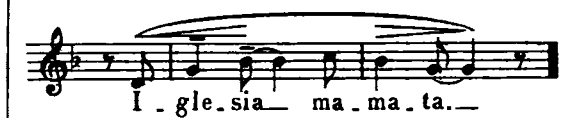
le chant religieux,
le chant d'amour,
la danse chantée ou instrumentale,
la pastorale.

Le chant religieux. — La religion du Soleil comportait, selon les chroniqueurs, des chants rituels très importants. De ces vieux chants quelques types subsistent encore malgré les foudres des autorités catholiques, et bien que toute trace de l'ancienne religion ait aujourd'hui disparu, au moins en apparence. Ce sont les hymnes au Soleil, à l'*Inti*. Un très noble échantillon de ce genre nous a été communiqué; il est d'un admirable sentiment musical, d'une forme équilibrée et balancée tout à fait remarquable.

Après la conquête, lorsque la religion catholique eut remplacé le culte solaire, les Indiens convertis, aidés des prêtres, traduisirent en quéchua les paroles latines de la liturgie catholique et les adaptèrent sur leurs anciens airs. Nous possédons ainsi traduit en quéchua un très curieux et fort beau *De Profundis* sur la gamme pentatonique. Nous avons également recueilli un certain nombre d'autres chants religieux et cantiques indiens. Le cantique suivant est très connu au Pérou et en Equateur :

Ex. 28[1].
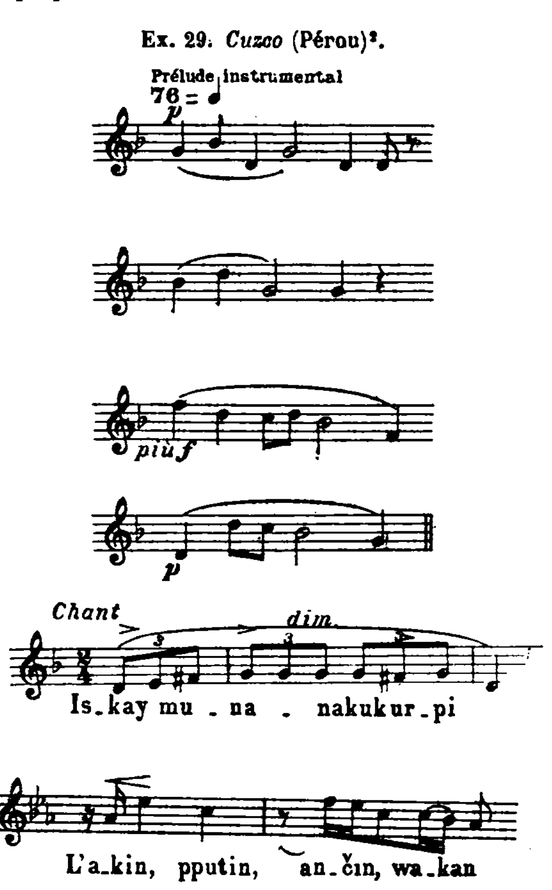




Le chant d'amour. — Ayant perdu son indépendance, son organisation propre, le peuple indien ne crée plus de chants épiques, et la tradition n'a guère conservé que le souvenir de ceux d'autrefois. Mais, sous le dur régime des conquérants et depuis que de nouveaux pays formés du mélange des races ont pris figure de nations, l'Indien a continué à vivre, à travailler la terre, tout en souffrant d'une manière plus ou moins consciente de sa condition déchue. Quand la musique exprime l'amour, c'est le plus souvent l'amour triste; lorsqu'elle exprime un sentiment profond de la nature, celui-ci s'accorde au caractère nostalgique des paysages. Ces deux sentiments trouvent leur expression dans le chant d'amour et dans la pastorale.
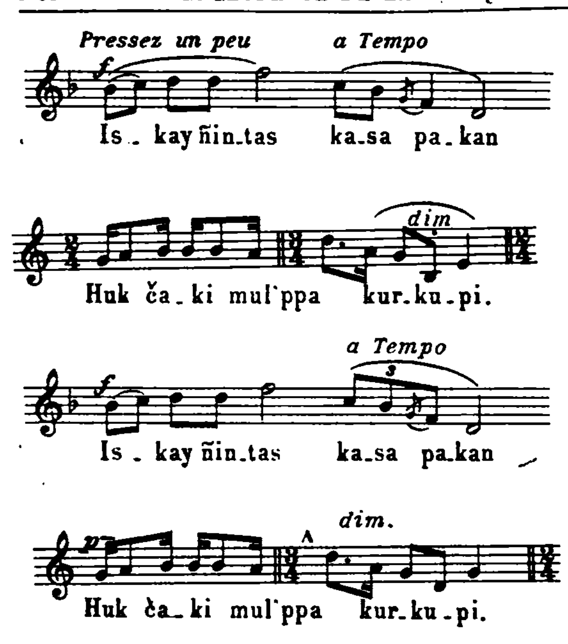
Le chant d'amour, qui a été si souvent signalé par les chroniqueurs, doit encore de nos jours être mis au premier rang. Nous conserverons pour le désigner le vieux mot quéchua de *harawi* appliquant ce nom aux chants tristes et lents de caractère indien pur qui semblent nous avoir été transmis à peu près intacts. Parmi quelques beaux exemples, en voici un dont les paroles quéchuas sont insérées dans le fameux drame *Ollantay* et dont la musique est encore chantée par le peuple du Cuzco :

Ex. 29. *Cuzco* (Pérou)[2].
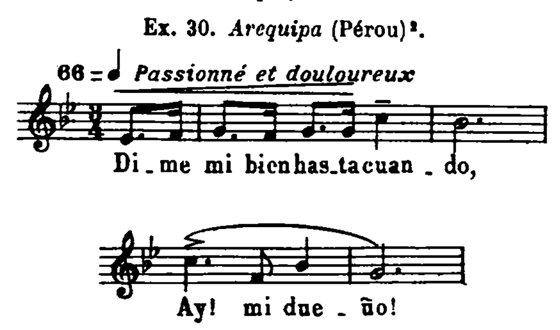


1. Traduction des paroles quéchuas : « Ecoutez, fils, puisque vous êtes chrétiens, écoutez, avec tout votre cœur, l'Eglise votre mère. »
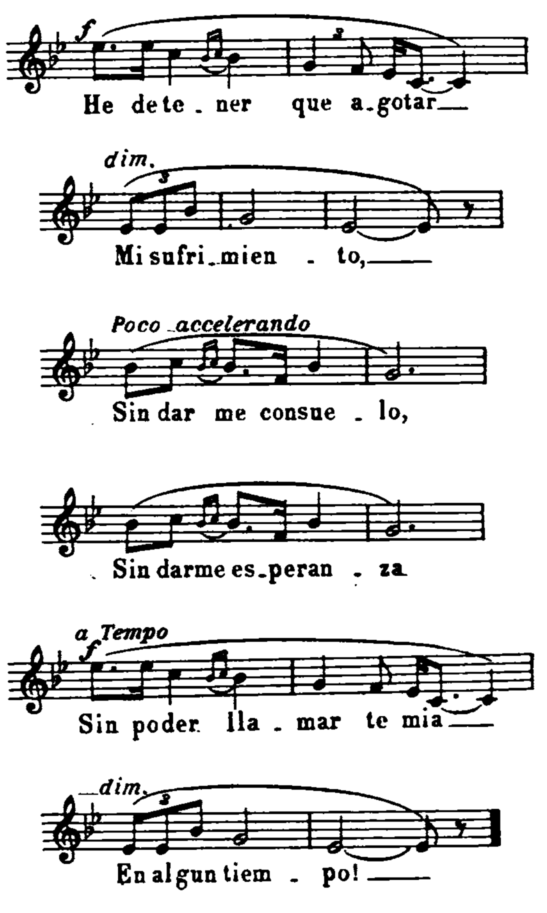
2. Traduction française des paroles quéchuas : « Deux colombes amoureuses ont de la peine, sont tristes, soupirent, pleurent. Elles sont couvertes de neige au pied d'un tronc creux. »



D'après la déformation historique du mot, on peut constater qu'au temps de la colonisation, le *harawi* représentait à peu près seul le type du chant populaire indigène. Après un siècle ou deux d'occupation espagnole, le mélange des races s'étant opéré en partie, les Péruviens métis se reportèrent au passé, et lorsqu'ils voulurent tenter de réhabiliter un art national en se référant aux ancêtres indiens, c'est le *harawi* qu'ils cherchèrent à imiter. Celui-ci devint alors le *yaravi* plus ou moins métissé. Des poèmes en quéchua et surtout en espagnol furent composés plus tard sous ce nom de *yaravis* et parfois adaptés à la musique d'airs anciens. C'est le cas du fameux *yaravi* de Melgar, populaire dans toute la Sierra péruvienne du Sud, surtout à Arequipa. La musique, d'un sentiment profond, emprunte la gamme pentatonique, mais le rythme et la forme, comme on pourra en juger, ont certainement subi une influence européenne à l'époque du poète ou plus tard. Melgar, jeune patriote péruvien tombé l'un des premiers sous les balles espagnoles au début de la guerre de l'Indépendance (1814), écrivit tout un recueil de poèmes auxquels il donna le nom de *Yaravis*. Un certain nombre d'entre eux furent chantés, nous le savons, mais la tradition orale, sauf pour *Delirio*[1], n'en a pas conservé la musique, à notre connaissance.

Ex. 30. *Arequipa* (Pérou)[2].
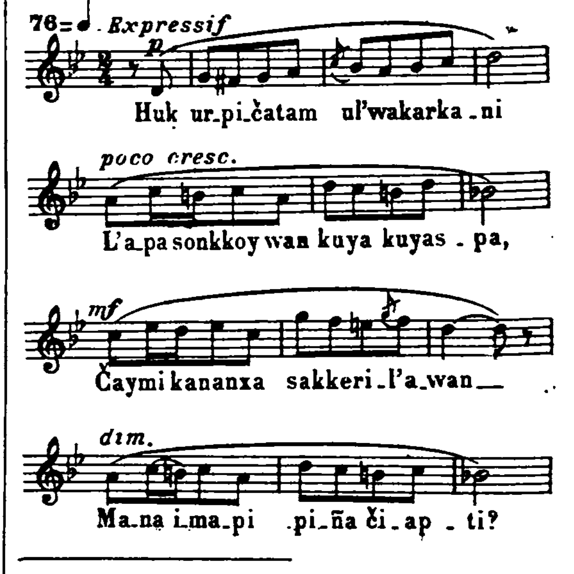




Le *yaravi* colonial, type musical le plus original du folklore péruvien, est dû au mélange des deux races indienne et espagnole. Construit sur l'échelle métissée, son caractère modal lui donne un accent étrange, expressif et douloureux. On y rencontre souvent les métissages de métissages chromatiques déjà cités[3].



Ex. 31. *Jauja* (Pérou)[4].
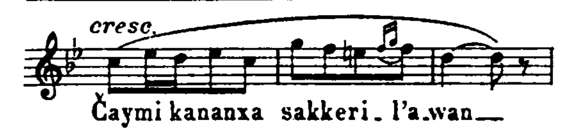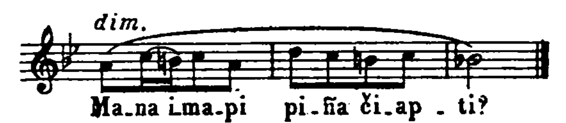


1. Voir ex. n° 30.

2. Traduction française des paroles espagnoles du *Yaravi* de Melgar *Delirio* (premier couplet) : « Dis-moi, jusqu'à quand, ah ! ma maîtresse, devrai-je endurer ma souffrance, sans recevoir de consolation, sans recevoir d'espoir, sans pouvoir te nommer mienne, un jour ! »

3. Voir ex. n°s 31 et 32.

4. Traduction française des paroles quéchuas de l'ex. n° 31 : « J'élevais une colombe, de tout mon cœur je l'aimais. Est-ce pour cela qu'elle m'abandonne alors que je ne l'avais tourmentée en rien ? »

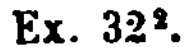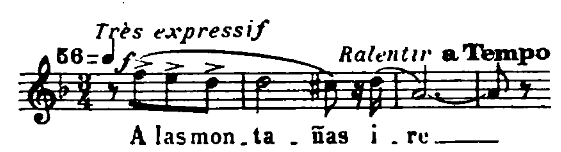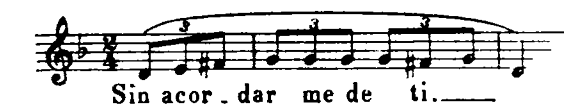




Très souvent, sous une influence espagnole croyons-nous, les *yaravis* sont suivis à l'exécution d'un morceau en mouvement vif qui dérive ou non de la pièce initiale, et que les Espagnols appellent la *fuga*[1]. Son but semble être la diversion jugée nécessaire après l'impression de tristesse laissée à l'auditeur par le *yaravi*.
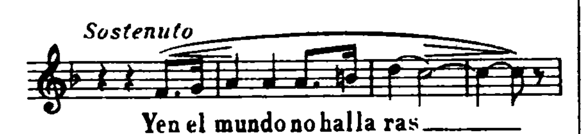
Le *yaravi* a lui-même évolué pour devenir le moderne *triste*, dont voici un exemple bien connu dans tout le Pérou :
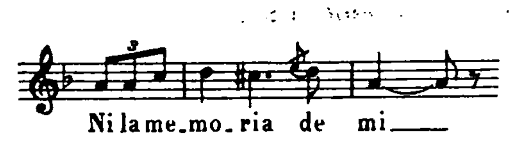
Ex. 32[2].
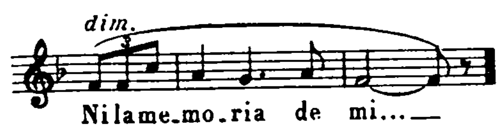












Outre les *harawi, yaravis, tristes,* et outre les chansons amoureuses qu'on pourrait rattacher à ceux-ci, innombrables *urpi* et *palomitas*[3], nous avons noté des chansons sur des sujets divers : chansons des rues, chansons de pèlerins, de voyageurs, complaintes patriotiques, récits, etc. Ces chansons prennent parfois le caractère des rondeaux européens avec couplets et refrains.

Nous n'avons pas entendu de berceuse. L'habitude de porter les enfants sur le dos dans la Sierra, même pendant qu'ils s'endorment, rendrait-elle rare chez la mère le geste du bercement et son accompagnement musical ?

La danse chantée et instrumentale. — Parmi les danses les plus célèbres de l'ancien Empire des Incas, nous trouvons, mentionnée dans les chroniques, la *kaswa*, danse rythmique, toujours vivante aujourd'hui. Le P. Cobo la décrivait ainsi : « Le *baile* nommé *kaswa* est caractéristique, on ne l'exécutait autrefois que dans les très grandes fêtes. C'est une ronde, un chœur d'hommes et de femmes se tenant par la main en tournant. »

La *kaswa* était donc, au XVIIe siècle comme aujourd'hui, une danse chantée. Elle contient souvent les rythmes indiens appuyés sur le temps, saccadés et syncopés que nous avons déjà décrits plus haut[4]. Elle peut être uniquement instrumentale et confiée à la *kena* accompagnée des instruments de percussion. Deux des volets du beau triptyque d'Ollantay ont déjà été donnés en exemple ; nous renvoyons le lecteur à la *kaswa* précédée d'un prélude instrumental qui en fait partie[5].

Le *takteo*[6] consiste en un piétinement sur place extrêmement rapide qui demande beaucoup d'agilité, sinon de grâce. La musique en est très riche rythmiquement. Il semble indien, cependant il se rapproche du *zapateo* qui désigne une autre danse rapide, même piétinement de cavalier seul, affectionné des nègres sur la Costa péruvienne ainsi qu'en Argentine, au Brésil et au Mexique. S'agit-il d'une importation espagnole ou nègre ? Là encore, nous croyons discerner plusieurs influences.

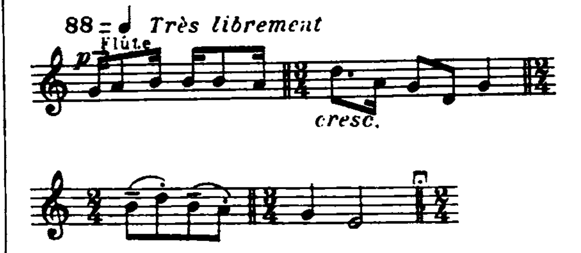
Nous avons pu recueillir aussi quelques danses rythmiques de grand caractère, les *bailes guerreros*[7] parmi lesquelles la *khačampa*, où le danseur se pose de profil, évoquant les bas-reliefs égyptiens.

Au cours d'une autre danse guerrière appelée *makkaná*, les danseurs brandissent des sortes de sabres en bois, armes en honneur chez les anciens Péruviens.
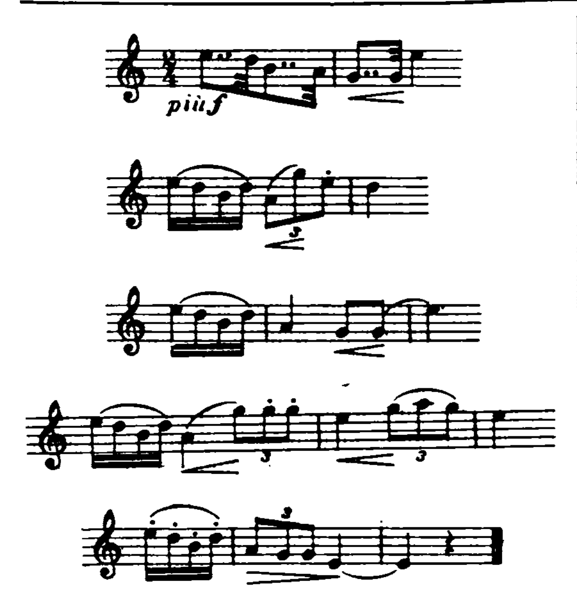
Le nom de *wayno* est maintenant donné à beaucoup de danses chantées et instrumentales d'une manière tout à fait arbitraire, il a même dévié jusqu'à désigner des mouvements lents se rapprochant du *yaravi* ; on l'appelle alors le *wayno-triste* et nous ne l'avons pas entendu désigner une forme très fixe. Le *waynito* et le *San-Juanito* en dérivent.

La pastorale. — Le *llamero*[8] qui dans la montagne rentre ses troupeaux exprime ses peines ou ses joies sur la *kena* en des pastorales d'un grand charme agreste, tout imprégnées de l'atmosphère des paysages[9].

Ex. 33. *Frontière bolivienne du Pérou.*



1. Ne pas traduire par le mot français fugue, dont l'allure scholastique n'a aucun rapport avec la danse libre citée ici.
2. Traduction française des paroles espagnoles de l'ex. n° 32 : « Je gagnerai les montagnes sans vouloir me souvenir de toi, et tu ne trouveras plus au monde même mon souvenir. »
3. Chansons où la bien-aimée est comparée à la colombe.
4. Voir page 3362.
5. Voir ex. n° 24.
6. Du quéchua *ttaktani*, piétiner.
7. Danses guerrières.
8. Conducteur de lamas.
9. Voir ex. n° 33.

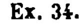


Lorsqu'on chemine au flanc d'une montagne, dans un sentier déjà envahi d'ombre, alors que les crêtes arides de l'autre côté de la vallée sont encore rougies par le soleil couchant, dans le grand silence et la fraîcheur des altitudes, il faut avoir entendu se dérouler une mélancolique et capricieuse ligne de flûte, redite cent fois, ou une danse rapide rythmée par les coups du *bombo* et le pied des danseurs, pour évoquer aussitôt tout un passé perdu. On sent alors que la musique indienne est bien fille de ces grands espaces, où les hommes vivent tout près d'une nature sauvage, puissante et rude, merveilleusement nuancée, dans sa nudité, par l'éclat surprenant du Soleil, qui fut le Dieu. De l'âme des *Quéchuas*, modelée en partie par les influences du décor, devaient sortir ces chants nobles et libres.
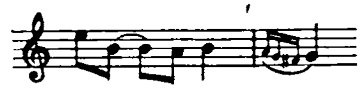
V

LES INTERPRÈTES. — NOS NOTATIONS.

Comment les Indiens chantent et jouent de la flûte. — Les voix d'hommes que nous avons entendues n'étaient : pas belles organes rudes, habitués au plein air; les voix des femmes nous ont semblé généralement douces, faibles et un peu pleurardes. Mais nous avons été frappés de leur justesse. Les Indiens chantent d'une manière expressive, exagérée même. Dans les morceaux tristes, qu'ils sentent vivement, ils entrecoupent leur chant de véritables sanglots. Ils ont leurs effets, leurs trucs de chanteurs; par exemple, certaines notes glissées précédant une note de repos, que nous avons cru pouvoir noter de la manière suivante[1] :



Ex. 34.



ainsi que d'autres consistant en une sorte de hoquet parfois si cocasse qu'il provoque le rire.

1. Voir ex. nº 34, 2ᵉ mesure. — Glisser d'une note sur l'autre pour exécuter ce gruppetto à la manière indienne.

2. La guitare et la mandoline également espagnoles ne sont guère aimées des Indiens. On les voit surtout entre les mains des métis.

On sait par les chroniqueurs et par l'étude des instruments provenant des fouilles, le rôle qu'avait la flûte avant l'arrivée des Espagnols. Elle est restée l'instrument mélodique presque unique des Indiens de la Sierra andine sous ses deux formes : flûte droite (*kena*) ou syrinx (*antara*). La *kena* se joue partout; la *antara* est particulièrement en faveur dans la région du lac Titicaca, où l'on entend couramment des orchestres de flûtes de Pan; ils ne jouent pas en parties, le nombre ne fait que renforcer l'unisson ou l'octave dédoublant parfois la première partie à la tierce inférieure selon le goût populaire.

Le seul instrument d'accompagnement qui ait maintenant droit de cité au Pérou, bien qu'importé par les Espagnols, est la harpe[2], qu'on entend aussi bien sur la côte que dans l'intérieur du pays. Les accompagnements que les mendiants aveugles, assis sur le pas des portes, recommencent inlassablement (en laissant surnager la ligne de chant quand la harpe joue seule) sont des arpèges qui reproduisent l'accord parfait ou une simple quinte, très souvent n'empruntant que les deux seuls accords, l'un mineur, l'autre majeur, en succession de tierce, soit inférieure, soit supérieure, que fournit la gamme pentatonique :

Ex. 35.



Le rythme de cet exemple est un de ceux que les Indiens reproduisent volontiers, ainsi que le suivant rappelant le rythme d'*habanera* :

Ex. 36.

etc.

D'autres plus simples conviennent aux instruments de percussion, *tamboril* ou *bombo* (jamais de castagnettes) :

2/4 ... etc.
3/4 ou 6/8 ... etc.

L'originalité de ces derniers n'apparaît que par leur mélange avec les rythmes de la mélodie et ceux de la harpe d'accompagnement.

Comment nous avons pu réaliser nos notations directes. — Les Indiens[3] sont presque tous musiciens, et aiment passionnément leur musique, qu'ils soient instrumentistes ou chanteurs. C'est en utilisant leur goût instinctif que nous avons pu, bien souvent, les aider à surmonter leur timidité première et les décider à chanter. Nous les trouvions partout, au marché, dans la rue, tailleurs ambulants, vendeurs de *chicha*[4], mendiants, ou même *alcaldes* en promenade loin de leur district. En leur offrant quelque monnaie (les moyens ne sont-ils pas les mêmes dans tous les pays?...) nous les décidions à

3. Il est bien entendu que nous ne faisons allusion ici qu'aux descendants des anciens civilisés, travailleurs agricoles comparables, à l'heure actuelle, à nos paysans d'Europe ; la musique des tribus sauvages de l'Amazonie (Equateur, Pérou, Bolivie, Brésil) n'est pas comprise dans l'étude dont nous venons d'esquisser les grandes lignes. Nous en dirons quelques mots plus loin.

4. Boisson à base de maïs fermenté.

nous suivre jusque dans notre chambre d'auberge Là, s'ils restaient gauches et encore farouches, c'est en chantant devant eux quelque mélodie indienne d'une autre région que nous gagnions souvent leur confiance et les engagions à dévider leur répertoire. Et qu'il était varié! En partant de chaque étape, nous emportions l'impression d'avoir à peine ramassé quelques miettes du festin. Nos notations ne sont qu'un aperçu très restreint du folklore andin. D'autres chercheurs qui disposeront du temps et des moyens nécessaires pour mener à bien une cueillette de détail, parcourant le pays à cheval, passant partout, même dans les villages de quelques toits, continueraient utilement notre œuvre.

Les monodies ont été notées directement à l'audition. Il s'agissait d'abord de fixer les intervalles d'une manière rigoureuse, ensuite de s'attaquer au rythme, enfin aux paroles. La monodie écrite, nous la chantions avant et après l'Indien, pour être absolument sûrs de la notation. Nous nous sommes également servis, surtout pour les instrumentistes, d'un phonographe enregistreur. Mais, outre que les impressions s'usaient très rapidement après quelques répétitions, les paroles en quéchua s'entendaient fort mal. De plus, nous perdions le bénéfice des phonogrammes, obligés à limiter les bagages dans nos voyages à l'intérieur et par conséquent à nous resservir des mêmes rouleaux dont nous effacions l'impression après usage. Dans certains cas, l'Indien se prêtait peu ou mal à l'enregistrement phonographique. Enfin, lorsqu'il s'agissait de petits orchestres, cet enregistrement devenait pratiquement impossible; en ce cas, heureusement, les répétitions fréquentes d'une même phrase mélodique nous permirent un contrôle certain de notre transcription. Nous pouvons certifier que toutes les mélodies notées par nous sont rigoureusement exactes. D'ailleurs, les intervalles n'ont jamais offert la moindre difficulté à être écrits, car ils étaient francs et correspondaient exactement à ceux auxquels notre oreille était accoutumée.

VI

LES RAPPORTS DE LA MONODIE INDIENNE DE L'ÉQUATEUR, DU PÉROU ET DE LA BOLIVIE AVEC CELLE DE L'AMÉRIQUE EN GÉNÉRAL

De la région andine, nous présentons les premiers éléments vraiment indiens de folklore musical qui aient été recueillis jusqu'ici; au point de vue qui nous occupe, les autres régions d'Amérique sont encore peu ou mal connues, sauf cependant les Etats-Unis. Là, des recherches sérieuses ont été faites et publiées, que nous pouvons consulter pour avoir une idée d'ensemble sur le chant indien de ces régions.

M. Julien Tiersot a publié en 1910[1] une étude sur la musique des peuples indigènes des Etats-Unis et du Canada qui résume assez complètement l'état de la question à cette époque.

Les tribus indiennes qui vivent de nos jours au Canada sont les épaves d'anciennes tribus refoulées, venant des Etats-Unis, telles que les Iroquois, les Hurons, et quelques autres en voie de disparition. Les chants recueillis par M. Tiersot au Canada sont donc à rattacher à ceux que nous allons analyser rapidement plus loin. Ils n'offrent que peu d'intérêt. Le n° 1 est moderne, les autres sont plus ou moins des onomatopées, des cris rythmés. Cependant on remarquera le n° 6, *Danse des Hurons*, qui est construit sur la gamme pentatonique, ainsi qu'une danse guerrière, le n° 9, *Danse de la Découverte*.

On sait que les tribus indiennes qui peuplaient autrefois les immenses territoires groupés aujourd'hui sous le nom d'Etats-Unis d'Amérique, sont bien distinctes des peuples civilisés qui évoluèrent au Mexique et au Guatemala. Elles étaient plus ou moins sauvages, ou tout au moins dans un état d'avancement assez rudimentaire. A l'heure qu'il est, elles auraient complètement disparu sans les Réserves, terrains sur lesquels ont été parqués les descendants de ces anciennes tribus, pour leur permettre de conserver leurs mœurs, leur langue, leurs traditions, en vivant dans une relative liberté. Ce furent ces îlots indiens, disséminés parmi de grands espaces, qui, explorés par les musiciens curieux d'ethnographie, ont pu fournir encore des aliments à leurs recherches. L'honneur d'avoir sauvé les derniers éléments de folklore des Peaux-Rouges, précieux documents humains d'une race, revient principalement à trois Américaines : Miss Fletcher[2], Miss Curtis[3], Miss Densmore[4], qui toutes trois ont publié, avec des commentaires, d'importantes collections de chants. De l'analyse des mélodies contenues dans ces ouvrages sérieux et parfaitement documentés, nous avons pu dégager les observations générales suivantes.

Les échelles défectives sont les plus employées, échelles de cinq sons, ou de moins de cinq sons; les mélodies qui n'empruntent que trois ou quatre notes se rencontrent fréquemment. Le caractère modal si frappant et qui donne tant de style au folklore de la Sierra andine se présente rarement dans les chants du Nord. Plusieurs séries pentatoniques, à des hauteurs différentes, peuvent coexister dans la même monodie, ou, quand on n'en trouve qu'une, l'incohérence des repos et des conclusions empêche très souvent le mode de s'imposer. A ce propos, nous faisons la remarque suivante : parmi les rares modes nettement déterminés, nous voyons apparaître à plusieurs reprises un nouveau venu (notamment dans les chants du Dakota recueillis par Miss Fletcher), le mode E[5], complètement inusité en Equateur, au Pérou et en Bolivie. Par contre, le mode B, si répandu au Pérou, ne fait que des apparitions rares et peu caractéristiques. Le mode C, le mode D et parfois le mode A font songer à nos notations et accusent la parenté de race.

L'emploi des gammes défectives, bien que très répandu chez les Indiens de l'Amérique du Nord, ne paraît pas aussi constant qu'il l'est dans la Sierra andine. Un nombre important des chants tirés des recueils dont nous venons de parler contiennent des demi-tons, soit que leurs échelles nous semblent mal déterminées ou incohérentes, soit qu'elles reproduisent la gamme diatonique moderne.

Nous avons rencontré enfin quelques échelles métissées qui se présentent avec certaines des caractéristiques spéciales à nos notations. L'influence européenne aurait-elle agi de la même manière chez

1. Julien Tiersot, *op. cit.*, p. 6.

2. Alice Fletcher, *The Hako : A Pawnee ceremony*, Washington, 1904. En outre, Miss Fletcher a publié d'autres études sur la musique indienne des Etats-Unis.

3. Nathalie Curtis, *The Indian's book*, New-York, 1907.

4. Frances Densmore, *Chippewa music*, Washington, 1910-13; *Teton Sioux music*, Washington, 1918.

5. Voir l'ex. donné p. 3354.

ces parents pauvres[1], ou l'oreille indienne, à elle seule, aurait-elle su combler de la même façon les vides de la gamme pentatonique au Nord et au Sud? Signalons en passant ce nouveau trait de ressemblance ethnographique.

Les lignes musicales des États-Unis sont assez indigentes mélodiquement, surtout en mettant en regard celles du folklore andin. Les notes répétées s'y rencontrent très fréquentes, les intervalles favoris sont les plus simples : la quarte, la quinte, la tierce et la seconde, quelques sixtes, *pas de septièmes*. La mélodie se contente souvent de reproduire la série pentatonique telle qu'elle se présente avec la plus grande pauvreté. La pente est *toujours* descendante, plus rigoureusement encore qu'au Pérou, même lorsque l'échelle est métissée ou moderne. La phrase musicale type commence dans le haut du médium, puis elle s'étage, chaque partie de la mélodie évoluant comme sur une petite plate-forme d'où l'on descend à la suivante pour conclure au grave. Les notes d'ornement s'y rencontrent, moins élégantes et moins spéciales que dans la Sierra andine. En résumé, la ligne musicale est plutôt une psalmodie rythmée qu'une mélodie.

Le rythme lui-même, bien qu'il prédomine et qu'il paraisse franc et souvent entraînant, est loin d'avoir la variété, la souplesse et la liberté qui nous séduisent dans les rythmes quéchuas. Comme pour la mélodie, répétition, obstination et monotonie, en sont les caractères les plus frappants. Le rythme est presque toujours binaire, qu'il soit rapide ou modéré; les mouvements ternaires lents et expressifs à rapprocher de ceux des *yaravis* péruviens n'existent pas.

Quant à la forme, elle est également très rudimentaire, dépendante de la déclamation; cependant si l'on rencontre moins de variations qu'au Pérou, il y a plus de phrases musicales différentes dans une même mélodie, qui peuvent se reproduire, semblables ou légèrement modifiées, dans le cours de la pièce, avec un certain souci de composition. Les chants commencent très souvent par une exclamation, sorte de cri sur des notes répétées qui réapparaît seulement dans quelques conclusions.

Les différents genres de musique rencontrés sont des chansons ou danses rituelles pour le plus grand nombre, chansons totémiques, chansons magiques de rebouteux, danses guerrières, quelques berceuses et quelques chants d'amour. Les Indiens qui vivent encore aux États-Unis, longtemps chassés et persécutés, ne se sont pas assimilés aux Européens comme les Quéchuas, beaucoup de tribus ont même gardé leur religion et leurs fêtes traditionnelles, rituelles ou agricoles. Aussi les plus typiques de leurs chants ont-ils pu être conservés, alors qu'au Pérou, par exemple, il ne nous parvient presque plus que des chants d'amour. A en juger par ceux-ci, quelle riche matière musicale dut être perdue par la faute des Espagnols et la farouche tyrannie de l'Inquisition!

Du Mexique, nous ne possédons, nous l'avons déjà dit, que des documents très peu nombreux. Cependant dans le *Unknow Mexico* de Karl Lumholtz[2], parmi quelques chants assez peu significatifs et où l'influence européenne paraît probable, certaines monodies nous remettent tout à coup dans une atmosphère indienne, par exemple le joli chant noté à la page 263, qui n'est qu'une courte phrase, mais bâtie sur la gamme pentatonique. Quatre autres notations, quoique sommaires et frustes, sont aussi de caractère nettement indien et empruntent la même gamme défective de trois ou quatre sons.

Les phonogrammes de Preuss[3] analysés par le professeur Hornbostel nous déroutent complètement. Les demi-tons y sont très fréquents, et certains rythmes en 6/8 réguliers rappellent à s'y méprendre des pastorales françaises[4]... Ils viennent cependant de la Sierra de Nayarit, où, semble-t-il, on devrait retrouver des documents populaires moins pollués qu'ailleurs; car dans cette région les indigènes nombreux ont conservé leur religion et leurs traditions assez pures. N'en concluons rien. Malgré la bonne foi certaine des transcriptions citées, et les raisons qui nous font croire à la décadence d'une partie du folklore mexicain, nous restons convaincus que si l'étude approfondie du Mexique était tentée avec la méthode et les moyens nécessaires, elle pourrait donner des résultats plus intéressants.

Pour l'Amérique centrale, nous nous heurtons à une même pauvreté documentaire.

Aux Antilles, où les autochtones se sont éteints depuis de nombreuses années, on ne peut guère s'attendre à découvrir une influence indienne dans la musique populaire; celle-ci n'y manque cependant pas de caractère, mais elle ne doit son intérêt qu'à la fusion des mélodies espagnoles avec les rythmes nègres; des danses sensuelles en sortirent, aujourd'hui aussi connues en Europe que dans leur pays d'origine, avec l'*habanera* cubaine comme prototype. Il serait d'ailleurs inexact de limiter aux Antilles la zone de diffusion de cette musique créole : elle s'étendit au Mexique, à l'Amérique centrale et à la presque totalité de l'Amérique du Sud, partout où ces deux éléments espagnol et nègre se trouvèrent en présence. Tel est le cas de deux grands pays, le Brésil et la République Argentine. Il ne reste chez eux que bien peu de musique sur laquelle les autochtones aient eu quelque influence; la faible voix des Indiens fut vite étouffée, nous ne pouvons plus l'entendre que parmi les tribus de l'Amazonie ou les populations du Chaco argentin. Lorsque les sauvages ont vécu quelque temps en contact avec les blancs, leurs chants extrêmement rudimentaires se transforment vite, et bien des notations de missionnaires laissent transparaître, sous une trame indienne, de fades cantiques modernes. On ne pourrait examiner avec fruit que des chants de tribus reculées qu'aucun voisinage ne serait venu troubler; mais alors ces manifestations appartiendraient plus au domaine de l'ethnographe qu'à celui du musicien.

Avec le Chili on perd beaucoup le sens du chant populaire indien, noyé dans la musique hispano-nègre, déjà rencontrée ailleurs et dont la diffusion s'étend à une partie de la côte du Pacifique. Celle-ci, qui garde encore au Pérou des souvenirs indiens, semble les avoir perdus au Chili, au moins d'après les lignes musicales publiées jusqu'à ce jour. Cependant dans l'œuvre de Guevarra[5] nous avons trouvé des chants araucaniens tout à fait curieux. Nous voulons parler des phonogrammes recueillis par le P. Félix Augusta et déjà publiés en 1911 dans la revue

1. Voir p. 3357, ex. : n[os] 13 et 14.
2. *Op. cit.*
3. K. Th. Preuss, *Die Nayarit Expedition*, I, p. 367-381.
4. A signaler également les quelques mélodies sans caractère de l'étude de M. Léon Diguet : *La Sierra de Nayarit et ses indigènes*. Nouvelles archives des Missions scientifiques et littéraires, Paris, 1899.
5. Guevarra, *Historia de la Civilizacion araucania*, tomo VII.

Anthropos. Ces chants, qui ne sont nullement européens, ont un caractère très spécial. Dans quelques-uns on sent nettement à la base le caractère de la gamme pentatonique qui ne s'est pas maintenue pure, — ici l'influence incasique est certaine, — et dans les autres nous voyons apparaître un chromatisme étrange et très expressif. Un chromatisme voisin, beaucoup plus accentué et plus fréquent, se retrouve dans les phonogrammes fort intéressants pris par le Dr Lehmann-Nitsche sur un groupe de sept Patagons de la tribu des Aomukan[1]. Ces chants, qui n'ont aucune composition mélodique, qui sont d'une incohérence tonale ou modale vraiment sauvage, nous intéressent lorsque nous rapprochons leurs caractères de ceux déjà observés dans le folklore indien : ainsi des chutes par degrés conjoints reproduisant les cinq premiers degrés de la gamme moderne, très voisines de celles en usage chez les Indiens des Etats-Unis; ou bien une échelle pentatonique semblable à celle des anciens Péruviens, enfin et surtout un chromatisme étonnant, que l'analyse des chants araucaniens nous avait déjà révélé.

Après avoir tenté, dans le but de situer le folklore péruvien, cette analyse trop sommaire des mélodies populaires de toute l'Amérique, nous pensons avec joie être autorisés à croire que, de notre voyage à travers la Sierra andine, nous rapportons les plus beaux chants issus de la plus pure tradition indienne, là où elle avait vraiment un trésor à conserver; et il nous semble, en essayant de faire revivre la musique des Quéchuas, avoir soulevé un coin du voile qui dissimule encore à nos imaginations l'âme véritable de ce peuple au temps où il vivait libre.

1. Dr Rob. Lehmann-Nitsche, *Patagonische Gesänge und Musikbogen : Anthropos*, Bd III, 1908.

Octobre 1920.

MARGUERITE BÉCLARD-D'HARCOURT.

ERRATA

P. 3355. — Ex. musical no 4 : Ajouter une barre de mesure entre le *sol* et le *mi* final de la première portée.

P. 3363. — Ex. musical no 25 : A la 31e mesure, au lieu de *la fa sol fa sol*, lire *la fa la fa la*.

P. 3364. — Ex. musical no 27 : Placer une barre de mesure à la fin de la 10e et de la 15e mesure. Reporter au-dessus de la fin de la 11e mesure le *a tempo* placé au dessus de la fin de la 12e mesure.